Clara Wallis

PICCOLA BIBLIOTECA FILOSOFICA

BENEDETTO CROCE

BREVIARIO
DI
ESTETICA

QUATTRO LEZIONI

QUARTA EDIZIONE

CON AGGIUNTA DI DUE SAGGI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1928

BLACKWELL LTD.
Booksellers
51 BROAD STREET

Oxford.
19.10.28.

GRADUATE THEOLOGICAL UNION LIBRARY
BERKELEY, CA 94709

ST. ALBERT'S COLLEGE LIBRARY

BREVIARIO DI ESTETICA

But the writers who follow the mathematical method have particularly called attention to the correlation among the various elements & to the formation & disturbance of a state of equilibrium -

The affirm that persists among the phenomena

BENEDETTO CROCE

BREVIARIO DI ESTETICA

QUATTRO LEZIONI

QUARTA EDIZIONE
CON AGGIUNTA DI DUE SAGGI

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1928

PROPRIETÀ LETTERARIA

OTTOBRE MCMXXVII - 72304

Per la solenne inaugurazione, celebrata nell'ottobre del passato anno, del Rice Institute, la nuova e grande Università di Houston nel Texas, io fui invitato dal presidente, prof. Edgar Lovett Odell, a tenere alcune lezioni sopra i temi che formano argomento di questo volumetto, e che dovevano offrire agli ascoltatori come una orientazione sui problemi capitali dell'Estetica. Essendomi scusato a cagione delle mie faccende che m' impedivano d' imprendere un lungo viaggio al golfo del Messico, l' invito mi fu, con somma cortesia, replicato nella forma, che mi si dispensava dal viaggio corporale e si richiedeva il solo « manoscritto » delle lezioni, da tradursi in inglese (come poi è stato fatto) per essere inserite nei volumi commemorativi della festa inaugurale. Cosí, in pochi giorni, composi questo « Breviario di Estetica », dapprima con non altro intento che di adempiere all' impegno preso, e poi, a lavoro finito, non senza qualche mio compiacimento mentale, perché mi parve che in esso avessi non solo condensato i concetti piú importanti dei miei volumi anteriori sul medesimo argomento, ma anche espostili con migliore nesso e maggiore perspicuità

che non nella mia Estetica, *vecchia ormai di dodici anni. E un altro sentimento si affacciò nel mio animo: cioè che le quattro lezioni, raccolte in un volumetto, potrebbero essere utili ai giovani che si volgono allo studio della poesia e, in genere, dell'arte; e fors'anche entrare in loro servigio nelle scuole secondarie, come lettura di aiuto agli insegnamenti letterarî e filosofici. Perché a me sembra che l'Estetica, quando sia abilmente insegnata, introduca forse meglio di ogni altra disciplina filosofica, all'apprendimento della filosofia, non essendoci materia che svegli cosí presto l'interesse e la riflessione dei giovani, come l'arte e la poesia: laddove la Logica, che presuppone l'esercizio delle indagini scientifiche, rimane per essi, nella piú parte delle sue teorie, troppo astratta; e l'Etica (almeno in Italia, dove per ben note ragioni storiche manca lo stimolo che lo spirito religioso esercita sulla meditazione dell'umano destino) suona di solito come un noioso predicozzo; e la cosiddetta « Psicologia », piuttosto che avviamento, è sviamento dalla filosofia. I problemi dell'arte, invece, conducono piú agevolmente e spontaneamente, non solo ad acquistare l'abito della speculazione, ma anche a far prelibare la logica, l'etica e la metafisica; perché, per non dir altro, intendere la relazione di contenuto e forma nell'arte è cominciare a intendere la sintesi a priori; intendere quella d'intuizione ed espressione è venir superando il materialismo e insieme il dualismo spiritualistico; intendere l'empiricità*

delle classificazioni dei generi letterarî e delle arti è acquistare un barlume della differenza tra il procedere naturalistico e quello filosofico; e via discorrendo. Comunque, sarà forse codesta una mia illusione, nata da poca pratica della scuola secondaria (della quale infatti non posseggo che i lontani, e pur vicini, ricordi del tempo in cui vi appartenevo come scolaro, e sopra essi soltanto mi fondo); ma tale illusione mi ha persuaso, nel pubblicare in italiano le mie lezioni di America, a lasciarle includere dall'amico Laterza nella sua nuova « collezione scolastica », alla quale auguro buona fortuna.

Napoli, capodanno del 1913.

B. C.

I

« Che cosa è l'arte? ».

Alla domanda: — Che cosa è l'arte? — si potrebbe rispondere celiando (ma non sarebbe una celia sciocca): che l'arte è ciò che tutti sanno che cosa sia. E, veramente, se in qualche modo non si sapesse che cosa essa è, non si potrebbe neppure muovere quella domanda, perché ogni domanda importa una certa notizia della cosa di cui si domanda, designata nella domanda, e perciò qualificata e conosciuta. Il che riceve una riprova di fatto nelle idee giuste e profonde, che si odono sovente manifestare intorno all'arte da coloro che non fanno professione di filosofia e di teoria, dai laici, dagli artisti non amanti del ragionare, dalle persone ingenue, perfino dalla gente del popolo: idee che talvolta sono implicite nei giudizî che si recano intorno a singole opere d'arte, ma che tal'altra prendono addirittura forma di aforismi e di definizioni. Accade di pensare che si potrebbe fare arrossire, sempre che si volesse, ogni orgoglioso filosofo, il quale stimasse di avere « scoperto » la natura dell'arte, mettendogli sotto gli occhi e facendogli risonare agli orecchi proposizioni scritte nei libri piú comuni e frasi della piú ordinaria

conversazione, e mostrandogli che già contengono, nel modo piú chiaro, la sua vantata scoperta.

E il filosofo avrebbe ben motivo, in questo caso, di arrossire, se cioè avesse mai nutrito l'illusione d'introdurre, con le proprie dottrine, qualcosa di tutto suo originale nella comune coscienza umana, qualcosa di estraneo a questa coscienza, la rivelazione di un mondo affatto nuovo. Ma egli non si turba e tira diritto per la sua via, perché non ignora che la domanda sul che cosa sia l'arte (come del resto, ogni domanda filosofica sulla natura del reale, o in genere, ogni domanda di conoscenza), se anche nelle parole che si adoperano prende aspetto di problema generale e totale, che si pretenda risolvere per la prima volta e per l'ultima, ha sempre, effettivamente, un significato c i r c o s t a n z i a t o, riferibile alle particolari difficoltà che si fanno vive in un particolare momento della storia del pensiero. Certamente, la verità corre per le strade, come l'*esprit* nel noto proverbio francese, o come la metafora, « regina dei tropi » secondo i retori, che il Montaigne ritrovava nel « *babil* » della sua « *chambrière* ». Ma la metafora della cameriera è la soluzione di un problema espressivo, proprio dei sentimenti che agitano in quel momento la cameriera; e le ovvie affermazioni, che di proposito o per incidente tuttodí si ascoltano sulla natura dell'arte, sono soluzioni di problemi logici, quali si presentano a questo o quell'individuo che non fa professione di filosofo e che pure, come uomo, è anche lui, in qualche misura, filosofo. E come la metafora della cameriera esprime di solito una breve e povera cerchia di sentimenti rispetto a quella del poeta, cosí l'ovvia affermazione del non filosofo risolve un lieve problema rispetto a quello che si propone il filo-

sofo. La risposta sul che cosa sia l'arte, può suonare simile in apparenza nell'uno e nell'altro caso, ma si diversifica nei due casi per la diversa ricchezza del suo intimo contenuto; perché la risposta del filosofo, degno del nome, ha né piú né meno che l'assunto di risolvere in modo adeguato tutti i problemi che sono sorti, fino a quel momento, nel corso della storia, intorno alla natura dell'arte, laddove quella del laico, aggirantesi in un àmbito ben piú stretto, si chiarisce impotente fuori di quei limiti. Il che ha la sua riprova di fatto nella forza dell'eterno procedere socratico, nella facilità onde gli addottrinati lasciano confusi e a bocca aperta, con l'incalzare delle loro domande, i non addottrinati, che pure avevano cominciato col parlar bene, e ai quali, messi a rischio, nel corso dell'interrogatorio, di perdere anche quel poco sapere che possedevano, non resta altra difesa che rientrare nel proprio guscio, dichiarando che non amano le « sottigliezze ».

Ecco, dunque, dove soltanto può essere collocato l'orgoglio del filosofo: nella coscienza della maggiore intensità delle sue domande e delle sue risposte: orgoglio che non va scompagnato dalla modestia, cioè dalla consapevolezza che, se l'àmbito suo è piú largo, o il piú largo possibile in un determinato momento, ha pur tuttavia i suoi limiti, tracciati dalla storia di quel momento, e non può pretendere a un valore di totalità, o, come suol dirsi, di soluzione d e f i n i t i v a. L'ulteriore vita dello spirito, rinnovando e moltiplicando i problemi, rende non già false, ma inadeguate le soluzioni precedenti, parte delle quali cadono nel numero di quelle verità che si sottintendono, e parte debbono essere

riprese e integrate. Un sistema è una casa che, subito dopo costruita e adornata, ha bisogno (soggetta com'è all'azione corroditrice degli elementi) di un lavorio, piú o meno energico, ma assiduo, di manutenzione, e che a un certo momento non giova piú restaurare e puntellare, e bisogna gettare a terra e ricostruire dalle fondamenta. Ma con siffatta differenza capitale: che, nell'opera del pensiero, la casa perpetuamente nuova è sostenuta perpetuamente dall'antica, la quale, quasi per opera magica, perdura in essa. Come si sa, gl'ignari di codesta magia, gl'intelletti superficiali o ingenui, se ne spaventano; tanto che uno dei loro noiosi ritornelli contro la filosofia è che essa disfaccia di continuo l'opera sua, e che un filosofo contradica l'altro: come se l'uomo non facesse e disfacesse e rifacesse sempre le sue case, e l'architetto seguente non fosse il contradittore dell'architetto precedente; e come se da questo fare e disfare e rifare delle case, e da questo contradirsi degli architetti, si potesse trarre la conclusione, che è inutile costruire case!

Col vantaggio della maggiore intensità, le domande e le risposte del filosofo recano con sé anche il pericolo del maggiore errore, e sono di frequente viziate da una sorta di mancanza di buon senso, che, in quanto appartiene a una sfera superiore di cultura, ha, pur nella sua riprovevolezza, un carattere aristocratico, oggetto non solo di sdegni e di dileggi, ma anche di segreta ammirazione e d'invidia. In ciò si fonda il contrasto, che molti si dilettano a lumeggiare, tra l'equilibrio mentale della gente ordinaria e le stravaganze dei filosofi; essendo chiaro che nessun uomo di buon senso avrebbe detto, per esempio, che l'arte è risonanza dell'istinto

sessuale, o che essa è cosa malefica da meritare il bando dalle ben governate repubbliche: assurdità, che filosofi, e grandi filosofi, hanno pur detto. Ma l'innocenza dell'uomo di buon senso è povertà, innocenza da selvaggio; e quantunque si sia spesso sospirato alla vita innocente del selvaggio, o invocato un riparo a salvare il buon senso delle filosofie, sta di fatto che lo spirito, nel suo svolgersi, affronta coraggiosamente, poiché non può farne di meno, i pericoli della civiltà e il momentaneo smarrimento del buon senso. La ricerca del filosofo intorno all'arte è costretta a percorrere le vie dell'errore per ritrovare la via della verità, che non è diversa da quelle, ma è quelle stesse, attraversate da un filo che permette di dominare il labirinto.

Lo stretto nesso dell'errore con la verità nasce da ciò, che un mero e compiuto errore è inconcepibile, e, perché inconcepibile, non esiste. L'errore parla con doppia voce, una delle quali afferma il falso, ma l'altra lo smentisce; ed è un cozzare di sí e di no, che si chiama contradizione. Perciò quando dal considerare generico si scende ad esaminare nelle sue parti e nella sua determinatezza una teoria che si è condannata come erronea, si trova in quella stessa la medicina della sua erroneità, cioè la teoria vera che germina dal terriccio dell'errore. E si osserva che coloro medesimi che si arrogano di ridurre l'arte all'istinto sessuale, ricorrono, per dimostrare la loro tesi, ad argomenti e a mediazioni, con le quali, invece di unire, distaccano l'arte da quell'istinto; o che colui il quale scacciava la poesia dalle ben costituite repubbliche, trepidava nel discacciamento, e creava egli stesso, in quell'atto, una nuova sublime poesia. Ci sono stati periodi storici, nei quali dominarono le piú storte e rozze

dottrine dell'arte; e ciò non impediva, pur in quei tempi, di discernere solitamente, nel modo piú sicuro, il bello dal brutto, e di ragionarvi intorno assai finamente, quando, dimenticata l'astratta teoria, si veniva ai casi particolari. L'errore si condanna sempre, non dalla bocca del giudice, ma *ex ore suo*.

Per questo stretto nesso con l'errore, l'affermazione della verità è sempre un processo di lotta, col quale essa si viene liberando nell'errore dall'errore; onde è un altro pio ma impossibile desiderio, quello che richiede che essa venga esposta direttamente, senza discutere o polemizzare, lasciandola procedere maestosamente, sola: come se tali parate da palcoscenico fossero il simbolo adatto per la verità, che è il pensiero stesso, e, come pensiero, sempre attivo e in travaglio. In effetto nessuno riesce ad esporre una verità se non mercé la critica delle diverse soluzioni del problema cui quella si riferisce; e non c'è meschina trattazione di una scienza filosofica, non c'è manualetto scolastico, e dissertazione accademica, che non collochi a suo capo o non contenga nel suo corpo la rassegna delle opinioni storicamente date o idealmente possibili, delle quali vuol essere l'opposizione e la correzione. La qual cosa, per quanto sia sovente eseguita con arbitrio e disordine, esprime per l'appunto la legittima esigenza, nel trattare un problema, di percorrere tutte le soluzioni che ne furono tentate nella storia o sono tentabili nell'idea (cioè nel momento presente, epperò sempre nella storia), in modo che la nuova soluzione includa in sé il lavorio precedente dello spirito umano.

Ma quest'esigenza è un'esigenza logica, e come

tale intrinseca a ogni vero pensiero e da esso inseparabile; e non bisogna confonderla con una determinata forma letteraria di esposizione, per non cadere nella pedanteria onde si resero famosi nel medioevo gli scolastici e nel secolo decimonono i dialettici della scuola hegeliana, e che è poi assai affine alla superstizione formalistica, credente nella virtú mirabile di una certa guisa estrinseca e meccanica di esposizione filosofica. Bisogna intenderla, insomma, in senso sostanziale e non accidentale, rispettando lo spirito e non la lettera, e muoversi nell'esposizione del proprio pensiero con libertà, secondo i tempi, i luoghi e le persone. Cosicché io, in queste rapide conferenze che vogliono dare come un orientamento sul modo di trattare i problemi dell'arte, mi guarderò bene dal narrare (come ho fatto altrove) la storia del pensiero estetico, o dall'esporre dialetticamente (come anche ho fatto altrove) tutto il processo di liberazione dalle concezioni erronee dell'arte, dalle piú povere salendo su su alle piú ricche; e getterò lungi, non da me ma dai lettori, una parte del bagaglio, del quale essi si caricheranno poi, quando, invogliati dalla vista del paese percorso a volo d'uccello, si accingeranno a compiere piú particolari viaggi in questa o quella parte di esso, o a ripercorrerlo tutto a parte a parte.

Epperò, riattaccando la domanda che ha dato occasione a questo prologo indispensabile (indispensabile a togliere ogni parvenza di pretensiosità, e insieme la taccia d'inutilità al mio discorso), — la domanda su che cosa sia l'arte, — io dirò subito, nel modo piú semplice, che l'arte è visione o intuizione. L'artista produce un'immagine o fantasma; e colui che gusta l'arte volge l'occhio

al punto che l'artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell'immagine. « Intuizione », « visione », « contemplazione », « immaginazione », « fantasia », « figurazione », « rappresentazione », e via dicendo, sono parole che ritornano di continuo quasi sinonimi nel discorrere intorno all'arte, e che tutte sollevano la nostra mente al medesimo concetto o alla medesima sfera di concetti, indizio di universale consenso.

Ma questa mia risposta: che l'arte sia intuizione, attinge insieme significato e forza da tutto ciò che essa implicitamente nega e da cui distingue l'arte. Quali negazioni vi sono comprese? — Indicherò le principali, o almeno quelle per noi, nel nostro momento di cultura, piú importanti.

Essa nega anzitutto che l'arte sia un fatto fisico; per esempio, certi determinati colori o rapporti di colori, certe determinate forme di corpi, certi determinati suoni o rapporti di suoni, certi fenomeni di calore o di elettricità, insomma qualsiasi cosa si designi come « fisica ». Già nel pensiero comune si ha l'addentellato per quest'errore di fisicizzare l'arte, e, come i bambini che toccano la bolla di sapone e vorrebbero toccare l'arcobaleno, lo spirito umano, ammirando le cose belle, si volge spontaneo a rintracciarne le cagioni nella natura esterna, e si prova a pensare o crede di dover pensare come belli certi colori e brutti certi altri, belle certe forme di corpi e brutte certe altre. Ma di proposito, e con metodo, questo tentativo è stato poi eseguito piú volte nella storia del pensiero: dai « canoni » che gli artisti e teorici greci e del Rinascimento fermarono per la bellezza dei corpi, dalle speculazioni sui rapporti geometrici e numerici determinabili nelle fi-

gure e nei suoni, fino alle ricerche degli estetici del secolo decimonono (p. es., del Fechner) e alle « comunicazioni », che nei congressi di filosofia, di psicologia e di scienze naturali dei giorni nostri gl' imperiti sogliono presentare circa i rapporti dei fenomeni fisici con l'arte. E, se si domanda per quale ragione l'arte non possa essere un fatto fisico, bisogna in primo luogo rispondere che i fatti fisici non hanno realtà, e che l'arte, alla quale tanti consacrano la loro intera vita e che tutti riempie di divina gioia, è sommamente reale; sicché essa non può essere un fatto fisico, che è qualcosa d'irreale. Ciò senza dubbio torna, alla prima, paradossale, perché niente sembra all'uomo del volgo piú sáldo e sicuro che il mondo fisico; ma a noi non è dato, in sede di verità, astenerci dalla ragione buona o sostituirla con altra meno buona, sol perché la prima abbia sembiante di menzogna; e, del resto, per superare lo strano e l'aspro di quella verità, per addomesticarsi con lei, si può venire considerando che la dimostrazione della irrealtà del mondo fisico non solo è stata fatta in modo irrefragabile ed è ammessa da tutti i filosofi (che non siano crassi materialisti e non si avvolgano nelle stridenti contradizioni del materialismo), ma viene professata dai medesimi fisici, negli abbozzi di filosofia che mescolano alla loro scienza, quando concepiscono i fenomeni fisici come prodotti di principî che si sottraggono all'esperienza, degli atomi o dell'etere, o come manifestazione di un Inconoscibile: la stessa Materia dei materialisti è, del resto, un principio sopramateriale. Talché i fatti fisici si svelano, per la loro logica interna e per comune consenso, come non già una realtà, ma una costruzione del nostro intelletto agli

scopi della scienza. Per conseguenza, la domanda se l'arte sia un fatto fisico deve assumere razionalmente questo diverso significato: se cioè l'arte sia costruibile fisicamente. E codesto è certamente possibile, e lo eseguiamo difatti sempre che, distraendoci dal senso di una poesia, rinunziando al suo godimento, ci mettiamo, a mo' di esempio, a contare le parole di cui la poesia è composta e a dividerle in sillabe e in lettere, o, distraendoci dall'effetto estetico di una statua, la misuriamo e la pesiamo: cosa utilissima agl' imballatori di statue, come la prima è utile ai tipografi che debbono « comporre » pagine di poesia; ma inutilissima al contemplatore e allo studioso dell'arte, al quale non giova, e non è lecito, « distrarsi » dal suo oggetto proprio. Neppure dunque in questo secondo significato l'arte è un fatto fisico; cioè, quando ci proponiamo di penetrarne la natura e il modo di operare, a niente ci vale costruirla fisicamente.

Un'altra negazione è implicita nella definizione dell'arte come intuizione: cioè, che, se essa è intuizione, e se intuizione vale teoria nel senso originario di contemplazione, l'arte non può essere un atto utilitario; e, poiché un atto utilitario mira sempre a raggiungere un piacere e perciò ad allontanare un dolore, l'arte, considerata nella propria sua natura, non ha nulla da vedere con l'utile, e col piacere e col dolore, in quanto tali. Si concederà infatti, senza troppa resistenza, che un piacere come piacere, un qualsiasi piacere, non è di per sé artistico: non è artistico il piacere di una bevuta di acqua che ci disseta, di una passeggiata all'aria aperta che sgranchisce le nostre membra e fa circolare più leggermente il nostro sangue, del

conseguimento di un ufficio sospirato che viene a dare assetto alla nostra vita pratica, e via dicendo. Perfino nei rapporti che si svolgono tra noi e le opere d'arte, balza agli occhi la differenza tra il piacere e l'arte, perché la figura rappresentata può essere a noi cara e svegliare i piú dilettosi ricordi, e tuttavia il quadro può essere brutto; o all'inverso il quadro può esser bello e la figura rappresentata odiosa al nostro cuore; o il quadro stesso, che approviamo come bello, destarci poi rabbia ed invidia perché opera di un nostro nemico o rivale, al quale recherà vantaggio e conferirà nuova forza: i nostri interessi pratici, coi correlativi piaceri e dolori, si mescolano, si confondono talvolta, lo perturbano, ma non si f o n d o n o mai col nostro interesse estetico. Tutt'al piú, per sostenere piú validamente la definizione dell'arte come il piacevole, si affermerà che essa non è il piacevole in genere, sibbene una p a r t i c o l a r e forma di piacevole. Ma codesta restrizione non è piú una difesa ed è anzi un vero abbandono di quella tesi, perché, posto che l'arte sia una particolare forma di piacere, il suo carattere distintivo sarebbe dato, non dal piacevole, ma da ciò che distingue quel piacevole dagli altri piacevoli, e a quell'elemento distintivo — piú che piacevole o diverso dal piacevole — converrebbe rivolgere l'indagine. Nondimeno la dottrina, che definisce l'arte come il piacevole, ha una speciale denominazione (Estetica edonistica), e una lunga e complicata vicenda nella storia delle dottrine estetiche: si manifestò già nel mondo greco-romano, prevalse nel secolo decimottavo, rifiorí nella seconda metà del decimonono, e gode ancora molto favore, e specialmente è bene accolta tra i principianti di estetica, i quali sono soprattutto colpiti

dal fatto, che l'arte suscita piacere. La vita di questa dottrina è consistita nel proporre a volta a volta una o altra classe di piaceri, o piú classi insieme (il piacere dei sensi superiori, il piacere del gioco, la coscienza della propria forza, l'erotismo, ecc. ecc.), o ad aggiungervi elementi diversi dal piacevole, p. es., l'utile (quando veniva inteso come distinto dal piacevole), la soddisfazione dei bisogni conoscitivi e morali, e simili. E il progresso si è svolto per effetto appunto di codesta sua irrequietezza, e col lasciare fermentare nel suo grembo gli elementi estranei, da lei introdotti per la necessità di accordare in qualche modo sé stessa con la realtà dell'arte, giungendo cosí a dissolversi come dottrina edonistica e a promuovere inconsapevolmente una nuova dottrina, o, almeno, a farne avvertire la necessità. E poiché ogni errore ha il suo motivo di vero (e quello della dottrina fisica si è visto, ed è la possibilità della « costruzione » fisica dell'arte come di qualsiasi altro fatto), la dottrina edonistica ha il suo eterno motivo di vero nel porre in rilievo l'accompagnamento edonistico, ossia il piacere, che è comune all'attività estetica e ad ogni altra forma di attività spirituale, e che non s'intende punto negare nel negare recisamente l'identificazione dell'arte col piacevole, e nel distinguerla dal piacevole definendola come intuizione.

Una terza negazione che si compie mercé la teoria dell'arte come intuizione, è che l'arte sia un atto morale; vale a dire quella forma di atto pratico che, pure congiungendosi necessariamente con l'utile e col piacere e dolore, non è immediatamente utilitaria ed edonistica e si muove in una

sfera spirituale superiore. Ma l'intuizione, in quanto atto teorico, è opposta a qualsiasi pratica. E, invero, l'arte, come è osservazione antichissima, non nasce per opera di volontà: la buona volontà, che costituisce l'onest'uomo, non costituisce l'artista. E, poiché non nasce per opera di volontà, si sottrae altresí a ogni discriminazione morale, non perché le sia accordato un privilegio di esenzione, ma semplicemente perché la discriminazione morale non trova il modo di applicarlesi. Un'immagine artistica ritrarrà un atto moralmente lodevole o riprovevole; ma l'immagine stessa, in quanto immagine, non è né lodevole né riprovevole moralmente. Non solo non v'ha codice penale che possa condannare alla prigione o alla morte un'immagine, ma nessun giudizio morale, dato da persona ragionevole, può farla suo oggetto: altrettanto varrebbe giudicare immorale la Francesca di Dante o morale la Cordelia di Shakespeare (che hanno mero ufficio artistico e sono come note musicali dell'anima di Dante e di Shakespeare), quanto giudicare morale il quadrato o immorale il triangolo. Per altro, la teoria moralistica dell'arte è anch'essa rappresentata nella storia delle dottrine estetiche, e non è morta del tutto neppure oggi, sebbene sia nella comune opinione assai screditata: screditata non solo pel suo demerito intrinseco, ma altresí, in qualche misura, per il demerito morale di alcune tendenze odierne, che rendono agevole mercé il fastidio psicologico, quel rifiuto che dovrebbe farsi — e qui facciamo — solamente per ragioni logiche. E derivazione della dottrina moralistica è il fine prefisso all'arte d'indirizzare al bene, d'ispirare l'aborrimento del male, di correggere e migliorare i costumi; e la richiesta agli artisti di concorrere per la loro parte all'edu-

cazione delle plebi, al rafforzamento dello spirito nazionale o bellicoso di un popolo, alla diffusione degli ideali di vita modesta e laboriosa; e via discorrendo. Tutte cose che l'arte non può fare, come non può farle la geometria, la quale, tuttavia, per codesta sua impotenza non perde punto la rispettabilità, e non si vede poi perché dovrebbe perderla l'arte. E che non possa farle, intravvedevano anche gli estetici moralisti; e perciò assai volentieri transigevano con lei, concedendole di promuovere anche piaceri che non fossero morali, purché non fossero apertamente disonesti, o raccomandandole di adoperare a buon fine il dominio che essa con la sua forza edonistica possedeva sugli animi, e d'indorare la pillola, di spargere di dolciume gli orli del bicchiere contenente l'amara medicina, e insomma di far la cortigiana, sí (poiché non le riusciva di smettere l'antico e naturale vezzo), ma a servigio della santa chiesa o della morale. E tal'altra volta pensavano di valersene come d'istrumento didascalico, poiché non la sola virtú ma anche la scienza è cosa aspra, e l'arte poteva togliere quell'asprezza, e rendere amena ed attraente l'entrata nel palagio della scienza, anzi condurvi gli uomini come attraverso un giardino d'Armida: lietamente e voluttuosamente, senza che essi si avvedessero dell'alto giovamento che si procuravano, e della crisi di rinnovazione che preparavano a sé medesimi. Noi ora, nel parlare di queste teorie, non possiamo astenerci dal sorriso; ma non dobbiamo dimenticare che furono cosa seria e corrisposero a un serio sforzo d'intendere la natura dell'arte e di elevarne il concetto, e che ebbero credenti che si chiamarono (per restringermi alla letteratura italiana) Dante e Tasso, Parini e Alfieri, Manzoni e Mazzini. E

anche la dottrina moralistica dell'arte fu, ed è, e sarà perpetuamente benefica per le sue stesse contradizioni; e fu, è e sarà uno sforzo, quantunque infelice, per distaccare l'arte dal mero piacevole, col quale va talora confusa, e assegnarle un posto piú degno; e anch'essa ha il suo lato vero, perché, se l'arte è di là dalla morale, non è né di là né di qua, ma sotto l'impero di lei l'artista, in quanto uomo, che ai doveri dell'uomo non può sottrarsi, e l'arte stessa — l'arte che non è e non sarà mai la morale — deve considerare come una missione, esercitare come un sacerdozio.

Ancora (e questa è l'ultima, e forse la piú importante, delle negazioni generali che mi conviene ricordare di proposito), col definire l'arte come intuizione si nega che essa abbia carattere di conoscenza concettuale. La conoscenza concettuale, nella sua forma pura che è quella filosofica, è sempre realistica, mirando a stabilire la realtà contro l'irrealtà o ad abbassare l'irrealtà, includendola nella realtà come momento subordinato della realtà stessa. Ma intuizione vuol dire, per l'appunto, indistinzione di realtà e irrealtà, l'immagine nel suo valore di mera immagine, la pura idealità dell'immagine; e, col contrapporre la conoscenza intuitiva o sensibile alla concettuale o intelligibile, l'estetica alla noetica, si mira a rivendicare l'autonomia di questa piú semplice ed elementare forma di conoscenza, che è stata paragonata al sogno (al sogno, e non già al sonno) della vita teoretica, rispetto al quale la filosofia sarebbe la veglia. E, veramente, chiunque, innanzi a un'opera d'arte, domanda se ciò che l'artista ha espresso sia metafisicamente e storicamente vero o falso, muove una domanda senza significato, ed

entra nell'errore analogo a quello di chi vuol tradurre innanzi al tribunale della moralità le aeree immagini della fantasia. Senza significato, perché la discriminazione del vero e del falso concerne sempre un'affermazione di realtà, ossia un giudizio, ma non può cadere sulla presentazione di un'immagine o sopra un mero soggetto, che non è soggetto di giudizio, mancando di qualifica o di predicato. Vano è opporre che la individualità dell'immagine non sussiste senza un riferimento all'universale, di cui quell'immagine è individuazione; perché qui non si nega già che l'universale, come lo spirito di Dio, sia dappertutto e tutto anima di sé, ma si nega che, nella intuizione in quanto intuizione, l'universale sia logicamente esplicito e pensato. E vano altresí è richiamare il principio dell'unità dello spirito, che non viene scosso, ma anzi rafforzato, dalla netta distinzione tra fantasia e pensiero, perché solo dalla distinzione nasce l'opposizione e dall'opposizione l'unità concreta.

L'idealità (come anche è stato chiamato questo carattere che distingue l'intuizione dal concetto, l'arte dalla filosofia e dalla storia, dall'affermazione dell'universale e dalla percezione o narrazione dell'accaduto) è l'intima virtú dell'arte: non appena da quell'idealità si svolge la riflessione e il giudizio, l'arte si dissipa e muore: muore nell'artista, che da artista si fa critico di sé stesso; muore nel riguardante o ascoltante, che da rapito contemplatore d'arte si cangia in osservatore cogitabondo della vita.

Ma la distinzione dell'arte dalla filosofia (intesa questa nella sua ampiezza, che comprende ogni pensamento del reale) trae seco altre distinzioni, delle quali, in primo luogo, quella dell'arte dal

mito. Perché il mito, a colui che crede in esso, si presenta quale rivelazione e conoscenza della realtà contro l'irrealtà, discacciante da sé le diverse credenze come illusorie e false. Arte può diventare solo per colui che non vi crede piú, e si vale della mitologia come di una metafora, del mondo austero degli dèi come di un mondo bello, di Dio come di un'immagine di sublimità. Considerato, dunque, nella genuina realtà, nell'animo del credente e non già del miscredente, il mito è religione e non semplice fantasma; e la religione è filosofia, filosofia in elaborazione, filosofia piú o meno perfetta, ma filosofia, come la filosofia è religione, piú o meno purificata ed elaborata, in continuo processo di elaborazione e purificazione, ma religione o pensiero dell'Assoluto e dell'Eterno. All'arte, per essere mito e religione, manca appunto il pensiero, e la fede che da esso si genera; l'artista non crede e non discrede la sua immagine: la produce. Per diversa ragione il concetto dell'arte come intuizione esclude altresí la concezione dell'arte come produzione di classi e tipi e specie e generi, o anche (secondo che un grande matematico e filosofo ebbe a dire della musica) come esercizio di aritmetica inconsapevole; cioè, distingue l'arte dalle scienze positive e dalle matematiche, in ambe le quali ha luogo la forma concettuale, sebbene priva di carattere realistico, come mera rappresentazione generale o mera astrazione. Senonché quella idealità, che la scienza naturale e matematica parrebbe assumere di fronte al mondo della filosofia, della religione e della storia, e che sembrerebbe avvicinarla all'arte (e per la quale tanto volentieri gli scienziati e i matematici si vantano, ai giorni nostri, creatori di mondi, di *fictiones*, simili persino nel

vocabolo che le designa alle finzioni o figurazioni dei poeti), è guadagnata mercé una rinunzia al pensare concreto, mercé una generalizzazione e un'astrazione, che sono arbitrî, decisioni volitive, atti pratici, e, come atti pratici, estranei e nemici al mondo dell'arte. Accade, dunque, che l'arte mostri assai piú ripugnanza verso le scienze positive e matematiche che non verso la filosofia, la religione e la storia, perché queste le si presentano come concittadine nel medesimo mondo della teoria o della conoscenza, laddove quelle la offendono con la rudezza della pratica verso la contemplazione. Poesia e classificazione, e, peggio ancora, poesia e matematica, sembrano cosí poco d'accordo come il fuoco e l'acqua: l'*esprit mathématique* e l'*esprit scientifique*, i nemici piú dichiarati dell'*esprit poétique*; i tempi in cui prevalgono scienze naturali e matematica (p. es. l'intellettualistico secolo decimottavo), i piú infecondi per la poesia.

Questa rivendicazione del carattere alogico dell'arte è, come ho detto, la piú difficile e importante delle polemiche incluse nella formola dell'arte-intuizione; perché le teorie, che tentano di spiegare l'arte come filosofia, come religione, come storia e come scienza e, in grado minore, come matematica, occupano in effetto la parte maggiore nella storia della scienza estetica, e si adornano dei nomi dei maggiori filosofi. Nella filosofia del secolo decimonono, esempî d'identificazione o confusione dell'arte con la religione e con la filosofia sono offerti dallo Schelling e dallo Hegel; della confusione di essa con le scienze naturali, dal Taine; di quella con la osservazione storica e documentaria, dalle teorie dei veristi francesi; e della confusione con la matematica, dal formalismo degli herbartiani. Ma sa-

rebbe vano cercare in tutti codesti autori, e negli altri che si potrebbero ricordare, esempî puri di codesti errori, perché l'errore non è mai « puro », ché, se tale potesse essere, sarebbe verità. E perciò anche le dottrine, che per brevità chiamerò « concettualistiche » dell'arte contengono in sé elementi dissolventi, tanto piú numerosi ed efficaci quanto piú energico era lo spirito del filosofo che le professava; e perciò in nessuno tanto numerosi ed efficaci quanto nello Schelling e nello Hegel, i quali ebbero cosí viva coscienza del produrre artistico da suggerire, con le loro osservazioni e i loro svolgimenti particolari, una teoria opposta a quella che è nello assunto dei loro sistemi. Del resto, le stesse teorie concettualistiche, non solo sono superiori, in quanto riconoscono il carattere t e o r i c o dell'arte, alle altre esaminate in precedenza, ma recano anche il loro contributo alla dottrina vera, mercé l'esigenza che contengono di una determinazione dei rapporti (che, se sono di distinzione, sono anche di unità) tra la fantasia e la logica, tra l'arte e il pensiero.

E qui si può già vedere come la semplicissima formola: che « l'arte è intuizione », — la quale, tradotta in altri vocaboli sinonimici (p. es.: che « l'arte è opera di fantasia »), si ode dalle bocche di tutti coloro che discorrono quotidianamente di arte, e si ritrova con piú vecchi vocaboli (« imitazione », « finzione », « favola », ecc.) in tanti vecchi libri, — pronunziata ora nel contesto di un discorso filosofico, si riempia di un contenuto storico, critico e polemico, della cui ricchezza si è potuto dare appena qualche saggio. Né farà piú maraviglia che la conquista filosofica di essa sia costata una somma stra-

grande di fatiche, perché quella conquista è come il metter piede sopra una collinetta lungamente contrastata in battaglia, e perciò ha tutt'altro valore dell'agile salita di essa compiuta in tempo di pace dal passeggiatore spensierato: non è il semplice punto di riposo di una passeggiata, ma l'effetto e il simbolo della vittoria di un esercito. Lo storico dell'Estetica segue le tappe del faticoso avanzare, nel quale (ed ecco un'altra magia del pensare) il vincitore, invece di perdere forze per i colpi che l'avversario gl'infligge, acquista da questi colpi nuove forze, e al poggio sospirato perviene rigettando l'avversario e pure in compagnia di esso. Io qui non posso ricordare se non di passata l'importanza che ha il concetto aristotelico della mimesi (sorto in opposizione alla condanna platonica della poesia), e il tentativo di distinzione, che lo stesso filosofo fece, della poesia dalla storia: concetto non abbastanza svolto, e forse non del tutto maturo nella mente di lui, e perciò a lungo frainteso, ma che doveva essere, dopo molti secoli, nei tempi moderni, il punto di partenza del pensiero estetico. Di passata ricorderò anche la sempre crescente coscienza del divario tra logica e fantasia, tra giudizio e gusto, tra intelletto e genio, che si venne avvivando nel corso del secolo decimosettimo, e la forma solenne che il contrasto di Poesia e Metafisica prese nella *Scienza nuova* del Vico; e ancora la costruzione scolastica di una *Æsthetica*, distinta dalla *Logica* come *gnoseologia inferior e scientia cognitionis sensitiva*, per opera del Baumgarten, il quale, per altro, rimase impigliato nella concezione concettualistica dell'arte e non adeguò con la sua opera il proposito, che aveva formato: — e la critica del Kant contro il Baumgarten e

tutti i leibniziani e volfiani, che mise in chiaro come l'intuizione sia intuizione e non già « concetto confuso »; — e il romanticismo, che con la sua critica artistica e con le sue storie, meglio forse che coi suoi sistemi, svolse la nuova idea dell'arte, annunciata dal Vico; — e, infine, in Italia, la critica inaugurata da Francesco de Sanctis, che contro ogni utilitarismo, moralismo e concettualismo fece valere l'arte come pura forma (per adoperare il vocabolo da lui adoperato), ossia come pura intuizione.

Senonché, a piede del vero, « a guisa di rampollo », — dice la terzina del padre Dante, — nasce il dubbio, che è poi ciò che spinge l'intelletto dell'uomo « di collo in collo ». La dottrina dell'arte, come intuizione, come fantasia, come forma, dà ora luogo a un ulteriore (e non ho già detto « ultimo ») problema, che non è piú di contrapposizione e distinzione verso la fisica, l'edonistica, l'etica e la logica, ma interiore al campo stesso delle immagini; e, mettendo in dubbio la sufficienza dell'immagine a definire il carattere dell'arte, in realtà si aggira intorno al modo di discernere l'immagine genuina dalla spuria, e viene ad arricchire per tal via il concetto dell'immagine e dell'arte. Quale ufficio (si domanda) può avere nello spirito dell'uomo un mondo di mere immagini, prive di valore filosofico, storico, religioso o scientifico, prive perfino di valore morale o edonistico? Che cosa c'è di piú vano del sognare a occhi aperti, nella vita che richiede non solo occhi, ma mente aperta e spirito alacre? Le pure immagini! Ma il pascersi di pure immagini ha una denominazione poco onorifica, e si chiama « fantasticare », aggiuntovi di solito l'epiteto di « ozioso »; ed è cosa assai inconcludente e insipida.

Sarà mai, codesto, l'arte? Certo, noi ci dilettiamo talvolta della lettura di qualche romanzaccio di avventure, dove immagini si seguono a immagini nel modo piú vario e inatteso; ma ce ne dilettiamo in momenti di stanchezza, quando siamo costretti ad ammazzare il tempo e serbando l'esatta coscienza, che quella roba non è arte. Si tratta, in tali casi, di un passatempo e di un giuoco; ma se l'arte fosse giuoco e passatempo, essa ricadrebbe nelle larghe braccia, sempre pronte ad accoglierla, delle dottrine edonistiche. E un bisogno utilitario ed edonistico è quello che ci spinge a rilasciare talvolta l'arco della mente e l'arco della volontà, e a sdraiarci, lasciando sfilare immagini nella nostra memoria o combinandole bizzarramente con l'immaginazione, in una sorta di dormiveglia, dal quale ci riscotiamo non appena il riposo è compiuto; e ci riscotiamo, talvolta, appunto per accingerci all'opera dell'arte, che non si produce da chi se ne sta sdraiato. Sicché o l'arte non è pura intuizione, e le esigenze espresse dalle dottrine, che sopra credevamo di aver confutate, rimangono senza appagamento, e perciò la confutazione stessa di quelle dottrine si conturba di dubbî; — ovvero l'intuizione non può consistere in un semplice immaginare.

Per rendere piú stretto o piú difficile il problema, sarà bene eliminare subito da esso quella parte alla quale la risposta è agevole, e che io non ho voluto trascurare appunto perchè vi va mista e confusa di solito. In verità, l'intuizione è produzione di un'immagine, e non già di un ammasso incoerente d'immagini, che si ottenga col rievocare antiche immagini, col lasciarle seguire l'una all'altra per un atto di arbitrio, col combinare, per un altro simile arbitrio, un'immagine con un'altra,

congiungendo al capo umano la cervice equina e facendo un gioco bambinesco. Ad esprimere questa distinzione tra l'intuizione e la fantasticheria la vecchia Poetica si giovava soprattutto del concetto di unità, richiedendo che, qualunque lavoro artistico si facesse, fosse *simplex et unum*, o di quello affine dell'unità nella varietà, cioè che le molteplici immagini dovessero ritrovare il loro centro e fondersi in un'immagine complessiva; e l'estetica del secolo decimonono foggiò allo stesso uopo la distinzione, che si ritrova in pochi dei suoi filosofi, tra fantasia (che sarebbe la peculiare facoltà artistica) e immaginazione (che sarebbe facoltà extrartistica). Ammucchiare immagini, trasceglierle, tagliuzzarle, combinarle presuppone nello spirito la produzione e il possesso delle singole immagini; e la fantasia è produttrice, laddove l'immaginazione è parassita, adatta a combinazioni estrinseche e non a generare l'organismo e la vita. Il problema piú profondo che si muove sotto la formola alquanto superficiale con cui l'ho dapprima presentato, è, dunque: quale ufficio spetta alla pura immagine nella vita dello spirito? o (che vale in fondo lo stesso) come nasce la pura immagine? Ogni geniale opera d'arte suscita una lunga schiera d'imitatori, che per l'appunto ripetono, tagliuzzano, combinano, esagerano meccanicamente quell'opera d'arte, e rappresentano la parte dell'immaginazione verso o contro la fantasia. Ma qual'è la giustificazione o qual'è la genesi, dell'opera geniale, che viene sottoposta poi (segno di gloria!) a tanto strazio? Per chiarire questo punto, bisogna ancora approfondire il carattere della fantasia e della pura intuizione.

Il modo migliore di preparare questo approfon-

dimento è rammentare e criticare le teorie onde si è cercato (guardandosi dal ricadere nel realismo o concettualismo) di differenziare l'intuizione artistica dalla mera immaginazione incoerente, e stabilire in che consiste il principio dell'unità, e giustificare il carattere produttivo della fantasia. L'immagine artistica (è stato detto) è tale, quando unisce a un sensibile un intelligibile, e rappresenta un'idea. Ora « intelligibile » e « idea » non può significare altro (né altro ha significato presso i sostenitori di questa dottrina) che concetto: e sia pure il concetto concreto o idea, proprio dell'alta speculazione filosofica, diverso dal concetto astratto e da quello rappresentativo delle scienze. Ma, in ogni caso, il concetto o l'idea unisce l'intelligibile al sensibile sempre, e non solamente nell'arte, poiché il nuovo concetto del concetto, inaugurato dal Kant e immanente (per cosí dire) in tutto il pensiero moderno, sana la scissura del mondo sensibile e del mondo intelligibile, concependo il concetto come giudizio, e il giudizio come sintesi a priori, e la sintesi a priori come il verbo che si fa carne, come storia. Sicché quella definizione dell'arte riconduce, contro il proposto, la fantasia alla logica e l'arte alla filosofia; e si dimostra efficace, tutt'al piú, di fronte alla concezione astratta della scienza, non già verso il problema dell'arte (la *Critica del giudizio*, estetico e teleologico, del Kant, ebbe appunto tale ufficio storico di correggere quel che di astratto rimaneva ancora nella *Critica della ragion pura*). Richiedere un elemento sensibile pel concetto, oltre quello che esso già contiene in sé, in quanto concetto concreto, e oltre le parole nelle quali si esprime, sarebbe cosa superflua. Persistendo in questa richiesta, si esce, sí, dalla concezione dell'arte come filosofia o come

storia, ma solamente per passare alla concezione dell'arte come allegoria. E le insormontabili difficoltà dell'allegoria sono ben note; com'è noto e universalmente sentito il carattere frigido e antiartistico di essa. L'allegoria è l'unione estrinseca, ossia l'accostamento convenzionale e arbitrario, di due fatti spirituali, di un concetto o pensiero e di un'immagine, pel quale si pone che questa immagine debba rappresentare quel concetto. E non solamente, mercé di essa, non viene spiegato il carattere unitario dell'immagine artistica, ma si stabilisce per giunta, di proposito, una dualità, poiché in quell'accostamento il pensiero rimane pensiero e l'immagine immagine, senza relazione tra loro; tanto che, nel contemplare l'immagine, dimentichiamo senza danno alcuno, anzi con vantaggio, il concetto, e nel pensare il concetto, dissipiamo, altresí, con vantaggio, l'immagine superflua e fastidiosa. L'allegoria incontrò assai favore nel Medioevo, in quel miscuglio di germanesimo e di romanità, di barbarie e di cultura, di fantasia gagliarda e di acuta riflessione; ma fu il pregiudizio teorico e non la realtà effettiva della stessa arte medievale, la quale, dove è arte, respinge da sé o risolve in sé l'allegorismo. E questo bisogno di risoluzione del dualismo allegoristico conduce, infatti, ad affinare la teoria dell'intuizione in quanto allegoria della idea, nell'altra dell'intuizione come simbolo; perché nel simbolo l'idea non sta piú da sé, pensabile separatamente dalla rappresentazione simboleggiante, né questa sta da sé, rappresentabile in modo vivo senza l'idea simboleggiata. L'idea si scioglie tutta nella rappresentazione, come (diceva l'estetico Vischer, al quale tocca, se mai, il biasimo di un paragone tanto prosaico in materia tanto poetica e tanto me-

tafisica), come un pezzetto di zucchero sciolto in un bicchiere d'acqua, che sta ed opera in ogni molecola di acqua, ma non si ritrova piú come pezzetto di zucchero. Senonché l'idea, che è scomparsa, l'idea che si è fatta tutta rappresentazione, l'idea che non si riesce piú a cogliere come idea (salvo ad estrarla come lo zucchero dall'acqua zuccherata), non è piú idea: ed è soltanto il segno del non ancora rinvenuto principio di unità dell'immagine artistica. Certo, l'arte è simbolo, tutta simbolo, cioè tutta significante; ma simbolo di che? significante che cosa? La intuizione è veramente artistica, è veramente intuizione, e non caotico ammasso d'immagini, solo quando ha un principio vitale che l'anima, facendo tutt'uno con lei; ma qual'è questo principio?

La risposta a tale interrogazione si può dire che venga fuori, come risultato, dall'esame di quello che è il maggior contrasto di tendenze che si sia mai avuto nel campo dell'arte (e che non appare solamente nell'epoca che da esso prese nome e nella quale fu predominante): il contrasto tra romanticismo e classicismo. Definendo in generale, come qui si convien fare, e mettendo in disparte le minori e le accidentali determinazioni, il romanticismo chiede all'arte, soprattutto, l'effusione spontanea e violenta degli affetti, degli amori e degli odî, delle angosce e dei giubili, delle disperazioni e degli elevamenti; e si contenta volentieri, e si compiace, d'immagini vaporose e indeterminate, di stile rotto e per accenni, di vaghe suggestioni, di frasi approssimative, di abbozzi possenti e torbidi. Laddove il classicismo ama l'animo pacato, il disegno sapiente, le figure studiate nel loro carattere e precise nei loro contorni, la ponderazione,

l'equilibrio, la chiarezza; e tende risolutamente verso la rappresentazione, come l'altro verso il sentimento. E chiunque si metta dall'uno o dall'altro punto di vista, trova in copia ragioni per sostenerlo e per confutare il punto di vista avverso; perché (dicono i romantici) a che vale un'arte, ricca d'immagini nitide, quando poi non parla al cuore? e, se parla al cuore, che cosa importa che le immagini non siano nitide? — E gli altri dicono: — A che vale lo scotimento degli affetti se lo spirito non si riposa sopra un'immagine bella? e se l'immagine è bella, se il nostro gusto ne è soddisfatto, che cosa importa l'assenza di quelle commozioni, che tutti possono procacciarsi fuori dell'arte, e che la vita non manca di fornire anche in maggior numero di quel che talvolta si desidererebbe? — Senonché, quando si comincia a provare la stanchezza dell'infeconda difesa dell'uno o dell'altro punto di vista parziale; quando, soprattutto, dalle ordinarie opere d'arte, che sono prodotti della scuola romantica e della classicistica, dalle opere convulse di passione e da quelle freddamente decorose, si volge lo sguardo alle opere, non degli scolari ma dei maestri, non dei mediocri ma dei sommi; si vede dileguare lungi il contrasto e non si ha piú modo di adoperare l'uno o l'altro motto di scuola: i grandi artisti, le grandi opere, o le parti grandi di quelle opere, non si possono chiamare né romantiche né classiche, né passionali né rappresentative, perché sono insieme classiche e romantiche, sentimenti e rappresentazioni: un sentimento gagliardo, che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima. Tali, segnatamente, le opere dell'arte ellenica, e tali quelle dell'arte e della poesia italiana: la trascendenza medievale si fissa nel bronzo della terzina dantesca; la malinco-

nia e il soave fantasticare nella trasparenza dei sonetti e delle canzoni del Petrarca; la saggia esperienza della vita e la celia verso le fole del passato, nella limpida ottava dell'Ariosto; l'eroismo e il pensiero della morte, nei perfetti endecasillabi sciolti del Foscolo; l'infinita vanità del tutto, nei sobrî ed austeri canti di Giacomo Leopardi. Perfino (sia detto tra parentesi e senza intenti di parificazione con gli altri esempî ora recati) i raffinamenti voluttuosi e la sensualità animalesca dell'odierno e internazionale decadentismo hanno avuto forse la loro migliore espressione nelle prose e nei versi di un italiano, del D'Annunzio. Erano tutti costoro anime profondamente passionali (tutti, anche il sereno Lodovico Ariosto, cosí amoroso, cosí tenero, e reprimente spesso la commozione nel sorriso); e le loro opere d'arte sono il fiore eterno, che spuntò sulle loro passioni.

Codeste esperienze e codesti giudizî critici si possono compendiare teoricamente nella formula: che ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il sentimento: l'intuizione è veramente tale perché rappresenta un sentimento, e solo da esso e sopra di esso può sorgere. Non l'idea, ma il sentimento è quel che conferisce all'arte l'aerea leggerezza del simbolo: un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresentazione, ecco l'arte; e in essa l'aspirazione sta solo per la rappresentazione, e la rappresentazione solo per l'aspirazione. Epica e lirica, o dramma e lirica, sono scolastiche divisioni dell'indivisibile: l'arte è sempre lirica, o, se si vuole, epica e drammatica del sentimento. Ciò che ammiriamo nelle genuine opere d'arte è la perfetta forma fantastica, che vi assume uno stato d'animo; e codesto chia-

miamo vita, unità, compattezza, pienezza dell'opera d'arte. Ciò che ci dispiace, nelle false e imperfette, è il contrasto non unificato di piú e diversi stati d'animo, la loro stratificazione o il loro miscuglio o il loro procedere traballante, che riceve un'unità apparente dall'arbitrio dell'autore, il quale si giova a tal fine di uno schema o di un'idea astratta o di una commozione di affetti extraestetica. Serie d'immagini, le quali a una a una paiono ricche di evidenza, ci lasciano poi delusi e diffidenti, perché non le vediamo generarsi da uno stato d'animo, da una « macchia » (come sogliono dire i pittori), da un motivo, e si seguono e si affollano senza quella giusta intonazione, senza quell'accento che viene dal cuore. E che cosa è la figura di un quadro ritagliata dal fondo del quadro o trasportata sopra un altro fondo? che cosa è un personaggio di dramma o di romanzo fuori della sua relazione con tutti gli altri personaggi e con l'azione generale? e che valore ha quest'azione generale se non è un'azione dello spirito dell'autore? Istruttive sono, a tal proposito, le dispute secolari intorno all'unità drammatica, che dalle determinazioni estrinseche del tempo e del luogo venne dapprima riportata all'unità di « azione », e questa in ultimo alla unità d'« interesse », e l'interesse si sarebbe dovuto a sua volta sciogliere nell'interesse dello spirito del poeta, nell'ideale che lo anima. E istruttivi sono, come si è veduto, i risultati critici della grande disputa tra classicisti e romantici, onde rimase negata cosí l'arte che con l'astratto sentimento, con la pratica violenza del sentimento, col sentimento che non si è fatto contemplazione, tenta di travolgere gli animi e illuderli sulla deficienza dell'immagine, come del pari l'arte che con la chia-

rezza superficiale, col disegno falsamente corretto, con la parola falsamente precisa, cerca d'illudere sull'assenza di ragione estetica che giustifichi le sue figurazioni, sulla deficienza del sentimento ispiratore. Una celebre sentenza, dovuta a un critico inglese e passata oramai nel numero delle formolette giornalistiche, annunzia che « tutte le arti tendono alla condizione della musica »: e bisognerebbe dire piú esattamente, che tutte le arti sono musica, se per tal modo si vuol dare risalto alla genesi sentimentale delle immagini artistiche, escludendo dal loro novero quelle meccanicamente costruite o realisticamente pesanti. E un'altra non meno celebre sentenza, dovuta a un semifilosofo svizzero e alla quale è toccata la medesima buona o cattiva fortuna di trivializzarsi, scopre che « ogni paesaggio è uno stato d'animo »: cosa indubitabile, non perché il paesaggio sia paesaggio, ma perché il paesaggio è arte.

L'intuizione artistica, è, dunque, sempre intuizione l i r i c a: parola, quest'ultima, che non sta come aggettivo o determinazione della prima, ma come sinonimo, un altro dei sinonimi che può aggiungersi ai parecchi che ho già ricordati, e che designano tutti l'intuizione. E, se giova talvolta che da sinonimo assuma la forma grammaticale dell'aggettivo, gli è soltanto per far intendere la differenza tra l'intuizione-immagine ossia nesso d'immagini (poiché ciò che si chiama immagine è sempre nesso d'immagini, non esistendo immagini-atomi, come non esistono pensieri-atomi), tra l'intuizione verace, che costituisce organismo e, come organismo, ha il suo principio vitale, che è l'organismo stesso, e quella falsa intuizione che è coa-

cervo d'immagini, messo insieme per gioco o per calcolo o per altro fine pratico, e il cui nesso, essendo pratico, si dimostra, considerato sotto l'aspetto estetico, non già organico ma meccanico. Ma, fuori di questo particolare ufficio dichiarativo e polemico, la parola « lirica » sarebbe ridondante; e l'arte rimane perfettamente definita, quando semplicemente si definisca come intuizione.

II

Pregiudizi intorno all'arte.

Il processo di distinzione, che ho tracciato sommariamente, tra l'arte e tutto ciò con cui è andata o suole andare confusa, costringe, senza dubbio, a non piccolo sforzo mentale; ma questa fatica ottiene pure alfine il suo premio nella libertà, che per suo mezzo si acquista, verso le molteplici distinzioni fallaci, che ingombrano il campo dell'Estetica. Le quali, sebbene seducano alla prima per la loro stessa facilità e ingannevole evidenza, impediscono nel fatto ogni profonda intelligenza di quel che sia veramente l'arte. E, quantunque non manchino coloro che, pur di serbarsi l'agevolezza di ripetere le distinzioni tradizionali e volgari, si rassegnano volentieri a non intender nulla, a noi giova ora, invece, gettarle tutte via, come ostacoli al nuovo lavoro al quale la nuova orientazione teorica c'invita e ci conduce, e godere la più alta agevolezza, che viene dal sentirsi ricchi. Perchè la ricchezza non si ottiene solamente col possesso di molti oggetti, ma altresì col disfarsi di tutti quelli, che sono **passività** economiche.

E cominciamo dalla più famosa di codeste passività economiche nella cerchia dell'Estetica: dalla distinzione di **contenuto e forma**, che ha dato luogo, nel secolo decimonono, a una celebre divisione di scuole, della Estetica, cioè del contenuto

(*Gehaltsæsthetik*) e della Estetica della forma (*Formæsthetik*). I problemi, dai quali sorgevano quelle opposte scuole erano, in generale, i seguenti: — Consiste l'arte solamente nel contenuto, o solamente nella forma, o nella forma e nel contenuto insieme? e qual'è il carattere del contenuto, quale il carattere della forma estetica? E gli uni rispondevano che l'arte è tutta nel contenuto, determinato a volta a volta come ciò che piace, o come ciò che è morale, o come ciò che innalza l'uomo al cielo della metafisica e della religione, o come ciò che è realisticamente esatto, o, perfino, come ciò che è naturalmente e fisicamente bello. E gli altri, che il contenuto è indifferente, è una semplice stanga o armatura alla quale si sospendono le belle forme, che esse sole veramente beatificano lo spirito estetico: l'unità, l'armonia, la simmetria, e simili. E dall'una e dall'altra banda si procurava di attirare a sé, collocandolo sotto di sé, l'elemento che era stato dapprima escluso dalla natura dell'arte; e i contenutisti ammettevano che giovasse al contenuto (che era, secondo essi, l'elemento costitutivo del bello) l'adornarsi di forme anche belle, e presentarsi come unità, simmetria, armonia, e via dicendo; e i formalisti, a lor volta, che, se non l'arte, l'effetto dell'arte si accrescesse col valore del contenuto, perché si aveva innanzi, in questo caso, non piú un valore solo, ma la somma di due valori. Queste dottrine, che raggiunsero la loro maggiore corpulenza scolastica in Germania, presso gli hegeliani e gli herbartiani, si ritrovano per altro un po' dappertutto nella storia dell'Estetica, antica, medievale, moderna e modernissima; e, quel che piú monta, nelle opinioni comuni, perché niente è tanto comune quanto l'udire che un dramma è

bello di « forma », ma sbagliato « nel contenuto »; che una poesia è nobilissima « nel concetto », ma « svolta in brutti versi »; che un pittore sarebbe piú grande se non sciupasse la sua forza di disegnatore e di colorista intorno ad « argomenti piccoli e indegni », e ne scegliesse in cambio altri, d'importanza storica, patriottica o sociologica. Si può dire che il gusto fine e il vero senso critico dell'arte siano costretti a difendersi a ogni passo contro le storture di giudizio, che nascono da codeste dottrine, nelle quali i filosofi si fanno volgo, e il volgo quasi si sente filosofo perché si vede d'accordo con quei filosofi-volgo. L'origine di esse non è per noi un segreto, perché, anche dal breve cenno che se n'è dato, si mostra chiaro che sorgono sul tronco delle concezioni edonistiche, moralistiche, concettualistiche o fisiche dell'arte, le quali, non cogliendo quel che fa che l'arte sia arte, sono poi costrette a riguadagnare in certo modo l'arte, da esse lasciata sfuggire, e a reintrodurla sotto forma di elemento accessorio o accidentale; e i contenutisti la concepiscono come l'astratto elemento formale, e i formalisti come l'astratto elemento del contenuto. Ciò che a noi interessa di quelle estetiche è appunto codesta dialettica, onde i contenutisti si fanno involontariamente formalisti, e i formalisti, contenutisti, e gli uni passano al posto degli altri, ma per fermarvisi irrequieti, e tornare al proprio che suscita la medesima irrequietezza. Le « forme belle » degli herbartiani non differiscono in nulla dai « contenuti belli » degli hegeliani, perché le une e gli altri sono n u l l a. E piú ancora c'interessa osservare gli sforzi per uscire dal carcere, e i colpi con cui ne indeboliscono le porte o le mura, e gli spiragli che, in effetto, taluni di quei pensatori riescono

ad aprire. — Sforzi goffi e sterili, come quelli dei contenutisti (si vedano, per esempio, nella *Philosophie des Schönen* dello Hartmann), che, infilando maglia a maglia e componendo una rete dei loro « contenuti » belli (bello, sublime, comico, tragico, umoristico, patetico, idillico, sentimentale, ecc. ecc.), cercavano di abbracciare con essa ogni forma di realtà, perfino quella che avevano chiamata « brutta »; e non si accorgevano che il loro contenuto estetico, fatto a poco a poco coincidere con la realtà tutta, non aveva piú nessun carattere che lo distinguesse da altri contenuti, non essendovi altro contenuto fuori della realtà; cioè che la loro teoria fondamentale veniva, in tal modo, fondamentalmente negata. — Tautologie, come quelle di altri contenutisti formalisti, che mantenevano il concetto di un contenuto estetico, ma lo definivano « ciò che interessa l'uomo », e ponevano l'interesse come relativo all'uomo nelle varie situazioni storiche, cioè relativo all'individuo: che era un altro modo di negare l'assunto fondamentale, poiché è ben chiaro che l'artista non produrrebbe l'arte, se non s'interessasse di qualcosa che è il dato o il problema della sua produzione, ma che questo qualcosa diventa arte solo perché l'artista, che vi s'è interessato, lo ha fatto tale. — Scappatoie di formalisti, che, dopo avere confinato l'arte alle astratte forme belle, vuote per sé di ogni contenuto e che ai contenuti potevano per altro aggiungersi facendo come una somma di due valori, timidamente introducevano fra le forme belle quella dell'« armonia della forma col contenuto », o, piú risolutamente, si dichiaravano partigiani di una sorta di eclettismo, che riponeva l'arte nel « rapporto » del contenuto bello con la forma bella; e cosí, con iscorrettezza degna

di eclettici, attribuivano ai termini fuori del rapporto le qualità che essi solo nel rapporto assumono.

Perché il vero è proprio questo: che contenuto e forma debbono ben distinguersi nell'arte, ma non possono separatamente qualificarsi come artistici, appunto per essere artistica solamente la loro relazione, cioè la loro unità, intesa non come unità astratta e morta, ma come quella concreta e viva che è della sintesi a priori; e l'arte è una vera sintesi a priori estetica, di sentimento e immagine nell'intuizione, della quale si può ripetere che il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuota. Sentimento e immagine, fuori della sintesi estetica, non esistono per lo spirito artistico: avranno esistenza, diversamente atteggiati, in altri campi dello spirito, e il sentimento sarà allora l'aspetto pratico dello spirito che ama e odia, desidera e ripugna, e l'immagine sarà l'inanimato residuo dell'arte, la foglia secca in preda al vento dell'immaginazione e ai capricci del trastullo. Ma ciò non tocca né l'artista né l'estetico, perché l'arte non è il vano fantasticare, e non è la tumultuante passionalità, ma il superamento di questo atto mercé un altro atto, o, se così piace, la sostituzione di questo tumulto con un altro tumulto, con l'anelito verso la formazione e la contemplazione, con le angosce e le gioie della creazione artistica. È indifferente perciò, o è cosa di mera opportunità terminologica, presentare l'arte come contenuto o come forma, purché s'intenda sempre che il contenuto è formato e la forma è riempita, che il sentimento è sentimento figurato e la figura è figura sentita. E solamente per ossequio verso colui che fece valere me-

glio d'altri il concetto dell'autonomia dell'arte, e volle affermare quest'autonomia con la parola « forma », contrapponendosi cosí all'astratto contenutismo dei filosofanti e moralisti come all'astratto formalismo degli accademici, — per ossequio, dico, al De Sanctis, — e altresí per la sempre urgente polemica contro i tentativi di assorbire l'arte in altri modi di attività spirituale, si potrà chiamare l'Estetica dell'intuizione « Estetica della forma ». Né giova ribattere un'obiezione, che si potrebbe certamente muovere (ma piuttosto con sofisma da avvocato che con acume da scienziato): cioè, che anche l'Estetica dell'intuizione, designando il contenuto dell'arte come sentimento o stato d'animo, lo qualifica fuori dell'intuizione e sembra riconoscere che un contenuto, che non sia sentimento o stato d'animo, non si presti all'elaborazione artistica e non sia contenuto estetico. Il sentimento o lo stato d'animo non è un particolare contenuto, ma è l'universo tutto guardato *sub specie intuitionis*; e fuori di esso nessun altro contenuto è concepibile che non sia insieme una forma, diversa dalla forma intuitiva: non i pensieri, che sono l'universo tutto *sub specie cogitationis*; non le cose fisiche e gli enti matematici, che sono l'universo tutto *sub specie schematismi et abstractionis*; non le volontà, che sono l'universo tutto *sub specie volitionis.*

Un'altra distinzione non meno fallace (e alla quale anche si sogliono trasportare i vocaboli « contenuto » e « forma ») distacca l'intuizione dall'espressione, l'immagine della traduzione fisica dell'immagine, e pone da un lato fantasmi di sentimenti, immagini di uomini, di animali, di pae-

saggi, di azioni, di avventure, e via discorrendo; e dall'altro, suoni, toni, linee, colori, e via discorrendo; e queste cose chiama l'esterno dell'arte, e quelle l'interno: le une arte propriamente detta, e le altre tecnica. Distinguere interno ed esterno è cosa agevole, almeno a parole, specialmente quando non s'indaghino pel sottile le ragioni e il modo della distinzione, e quando la distinzione si butti poi lí senza richiederle alcun servigio; tanto che, col non pensarci mai, essa può perfino sembrare indubitabile al pensiero. Ma la cosa va diversamente quando, come in ogni distinzione, dal distinguere si passa a porre la relazione e ad unificare; perché, questa volta, si urta in disperatissimi ostacoli. Ciò che questa volta si è distinto, essendo mal distinto, non si può unificare: in qual modo qualcosa di esterno, e di estraneo all'interno, può congiungersi all'interno ed esprimerlo? un suono o un colore esprimere un'immagine senza suono e senza colore, un corpo l'incorporeo? in qual modo in uno stesso atto possono concorrere la spontaneità della fantasia e la riflessione, anzi l'azione tecnica? Distinta l'intuizione dall'espressione, e fatta l'una di natura diversa dall'altra, non c'è ingegnosità di termini medî che riesca a saldarle l'una all'altra: tutti i processi di associazione, di abitudine, di meccanizzazione, di oblio, d'istintificazione, che gli psicologi hanno proposti e faticosamente svolti, lasciano alla fine riapparire la falla: di qua l'espressione, di là l'immagine. E sembra che non ci sia altro scampo che rifugiarsi nell'ipotesi di un mistero, il quale, secondo i gusti ora poetici ora matematici, si atteggerà come quella di un misterioso matrimonio o di un misterioso parallelismo psicofisico: il primo, che è a sua volta un parallelismo

fintamente superato; il secondo, che è un matrimonio celebrato nel lontano dei secoli o nel buio dell'inconoscibile.

Ma, prima di ricorrere al mistero (che è un rifugio pel quale si ha sempre tempo), bisogna cercare se i due elementi siano stati legittimamente distinti, e se sussista e sia concepibile una intuizione, priva d'espressione. Può darsi che la cosa sia altrettanto insussistente e inconcepibile quanto un'anima senza corpo; della quale, a dir vero, si è assai parlato nelle filosofie non meno che nelle religioni, ma averne parlato non vuol dire averla sperimentata e concepita. In realtà noi non conosciamo altro che intuizioni espresse: un pensiero non è per noi pensiero se non quando sia formolabile in parole, una fantasia musicale se non quando si concreti in suoni, un'immaginazione pittorica se non quando sia colorita. Non diciamo che le parole debbano essere di necessità declamate a voce alta, e la musica debba essere eseguita, e la pittura fissata sopra una tela o una tavola; ma è certo che, quando un pensiero è veramente pensiero, quando è giunto alla maturità di pensiero, per tutto il nostro organismo corrono le parole, sollecitando i muscoli della nostra bocca e risonando internamente al nostro orecchio; quando una musica è veramente musica, gorgheggia nella gola o freme sulle dita che scorrono su ideali tastiere; quando un'immagine pittorica è pittoricamente reale, siamo pregni di linfe che sono colori, e c'è caso che, ove le materie coloranti non fossero a nostra disposizione, colorassimo spontaneamente gli oggetti circostanti per una sorta d'irradiazione, come si racconta di certi isterici e di certi santi che con l'immaginazione s'effigiavano la stimmate

sulle mani e sui piedi! Prima che si formi questo stato espressivo dello spirito, il pensiero, la fantasia musicale, l'immagine pittorica, non già che esistessero senza espressioni, non esistevano punto. Credere alla preesistenza è da persona semplice, se è semplicità dar fede a quei poeti, pittori o musicisti impotenti, che hanno sempre la testa piena di creazioni poetiche, pittoriche e musicali, e solamente non riescono a tradurle in forma esterna, o perché, dicono, sono insofferenti dell'espressione, o perché la tecnica non è cotanto progredita da offrire alla loro espressione mezzi bastevoli: offriva tanti secoli fa, mezzi bastevoli a Omero, a Fidia o ad Apelle, ma non li offre a loro, che portano, a sentirli, un'arte piú grande nel loro vasto capo! E talvolta quella ingenua credenza nasce da un'illusione: quando, cioè, per avere ideato, e per conseguenza espresso, alcune singole immagini, facendo poi male i conti con noi stessi crediamo di possedere già in noi tutte le altre immagini che debbono entrare in un'opera e che non possediamo ancora, e il nesso vitale che deve congiungerle, e che non si è ancora formato, e perciò né le une né l'altro si sono espressi.

L'arte, intesa come intuizione, secondo il concetto che ho esposto, avendo negato di fronte a sé un mondo fisico, e consideratolo come astratta costruzione del nostro intelletto, non sa che cosa farsi del parallelismo della sostanza cogitante e della sostanza estesa, e non ha da promuovere impossibili matrimonî, perché la sua sostanza cogitante, o, per meglio dire, il suo atto intuitivo è perfetto in sé, ed è quel fatto medesimo che l'intelletto costruisce poi come esteso. E quanto è inconcepibile un'immagine priva di espressione, altret-

tanto è concepibile, anzi logicamente necessaria, un' immagine che sia insieme espressione; cioè che sia realmente immagine. Se si tolgono a una poesia il suo metro, il suo ritmo e le sue parole, non rimane, come alcuni opinano, di là da tutto ciò, il pensiero poetico: non rimane nulla. La poesia è nata come quelle parole, quel ritmo e quel metro. L'espressione non si potrebbe neppure paragonare all'epidermide di un organismo, salvo che non si dica (e forse la cosa non sarebbe falsa neppure in fisiologia), che tutto l'organismo, in ogni sua cellula e in ogni cellula di cellula, è insieme epidermide.

Senonché, verrei meno ai miei convincimenti metodologici e al proposito di rendere giustizia agli errori (e già l'ho resa alla dualità di contenuto e forma, mostrando la verità a cui essa tendeva e che non riusciva a cogliere), se non indicassi altresí quale verità giaccia nel fondo di codesta tentata distinzione dell' indistinguibile, dell' intuizione in intuizione ed espressione. Fantasia e tecnica si distinguono a ragione, sebbene non come elementi dell'arte, e si legano e congiungono tra loro, sebbene non nel campo dell'arte, ma in quello piú vasto dello spirito nella sua totalità; problemi tecnici, ossia pratici, da risolvere, difficoltà da vincere, si offrono veramente all'artista, e c'è veramente qualcosa che, pur non essendo « fisico », ma spirituale com'è ogni cosa reale, può, rispetto all' intuizione, metaforeggiarsi come fisico. Che cosa è questo qualcosa? L'artista, che abbiamo lasciato vibrante d' immagini espresse che prorompono per infiniti canali da tutto l'esser suo, è uomo intero, e perciò anche uomo pratico; e, come tale, avvisa ai mezzi di non lasciar disperdere il risultato del suo lavo-

rio spirituale, e di rendere possibile e agevole, per sé e per gli altri, la riproduzione delle sue immagini; onde promuove atti pratici, che servono a quell'opera di riproduzione. Questi atti pratici sono guidati, come ogni atto pratico, da conoscenze, e perciò si dicono tecnici; e, come pratici, distinguendosi dalla intuizione che è teorica, paiono esterni a questa, e perciò si dicono fisici; e tanto piú facilmente prendono questo nome, in quanto vengono dall'intelletto fissati ed astratti. Per tal via, con la parola e con la musica si congiungono le scritture e i fonografi, con la pittura le tele e le tavole e le mura spalmate di colori, con la scultura e l'architettura le pietre intagliate, il ferro e il bronzo e gli altri metalli fusi, battuti e variamente foggiati. Cosí bene le due forme di attività sono tra loro distinte che si può essere grande artista e cattivo tecnico, poeta che corregga male le bozze di stampa dei suoi versi, architetto che si serva di materiale disadatto o non provveda abbastanza alla statica, pittore che adoperi colori che si alterano rapidamente: esempî di codeste debolezze sono cosí frequenti che non franca la spesa di addurne alcuno. Ma ciò che è impossibile è essere gran poeta che faccia male i versi, gran pittore che non intoni i colori, grande architetto che non armonizzi le linee, gran compositore che non accordi i toni; e, insomma, grande artista, che non si sappia esprimere. Di Raffaello è stato detto che sarebbe stato gran pittore, anche se non avesse avuto le mani; ma non già che sarebbe stato gran pittore anche se gli fosse mancato il senso del disegno.

E (sia notato di passaggio, perché debbo procedere condensando) questa apparente trasformazione delle intuizioni in cose fisiche — affatto ana-

loga all'apparente trasformarsi dei bisogni e del lavoro economico in cose e merci — spiega anche come mai si sia giunti a parlare, non solo di « cose artistiche » e di « cose belle », ma, perfino, di un « bello di natura ». È evidente che, oltre gli strumenti che si foggiano per la riproduzione delle immagini, possono incontrarsi anche oggetti già esistenti, prodotti o no dall'uomo, che adempiano a tale ufficio, cioè sieno piú o meno adatti a fissare il ricordo delle nostre intuizioni; e queste cose tolgono il nome di « bellezze naturali », ed esercitano il loro potere solo quando si sappia apprenderle con l'animo stesso onde le ha apprese e se le appropria l'artista, o gli artisti che le hanno messe in valore e stabilito il « punto di vista » da cui bisogna guardarle, collegandole cosí a una loro intuizione. Ma l'adattabilità sempre imperfetta, e la fuggevolezza e mutevolezza delle « bellezze naturali », giustificano anche il luogo inferiore che ad esse si assegna rispetto alle bellezze prodotte dall'arte. Lasciamo ai retori o agli ebbri affermare che un bell'albero, un bel fiume, una sublime montagna, o anche un bel cavallo e una bella figura umana, siano superiori al colpo di scalpello di Michelangelo e al verso di Dante; e noi diciamo, con maggior proprietà, che la « natura » è stupida di fronte all'arte, e che essa è « muta », se l'uomo non la fa parlare.

Una terza distinzione, che anche s'industria a distinguere l'indistinguibile, si appiglia al concetto dell'espressione estetica, e lo scinde in due momenti: della espressione strettamente considerata o p r o p r i e t à, e della bellezza dell'espressione od o r n a t o; fondando sopra essi la classificazione di due ordini d'espressioni, le espressioni nude e le

ornate. È una dottrina di cui si possono scorgere i vestigi in tutti i varî dominî dell'arte, ma che in nessuno è stato tanto sviluppata quanto in quello della parola, dove porta un nome celebre e si chiama « Rettorica », e ha percorso una storia lunghissima, dai retori greci sino ai giorni nostri, e perdura nelle scuole, nei trattati e perfino nelle estetiche di pretesa scientifica, oltreché (com'è naturale) nelle idee volgari, sebbene abbia, ai giorni nostri, perduto assai del primitivo vigore. Uomini d'alto intelletto, per forza d'inerzia o tradizione, l'hanno per secoli accettata o lasciata vivere; e i rari ribelli non hanno quasi mai tentato di ridurre in sistema la loro ribellione e di tagliare alle radici l'errore. E il danno che ha fatto la Rettorica, con l'idea del parlare « ornato » come diverso e piú pregevole di quello « nudo », non si è ristretto solo nella cerchia dell'estetica, ma si è versato in quella della critica, e perfino sovente dell'educazione letteraria, perché, quanto essa era incapace a rendere ragione della schietta bellezza, tanto era adatta a porgere un'apparente giustificazione della bellezza fucata, e a incoraggiare lo scrivere in forma tronfia, leziosa ed impropria. Comunque, la partizione, che essa introduce e sulla quale si appoggia, si contraddice logicamente, perché, com'è facile provare, distrugge il concetto stesso, che assume di dividere in momenti, e gli oggetti, che assume di dividere in classi. Un'espressione propria, se propria, è anche bella, non essendo altro la bellezza che la determinatezza dell'immagine, e perciò dell'espressione; e, se col chiamarla nuda si vuol avvertire che manca in essa qualcosa che dovrebbe esserci, in questo caso è impropria e deficiente, ossia non è o non è ancora espressione. Per converso, un'espressione ornata, se

è espressiva in ogni parte, non può dirsi ornata, ma nuda quanto l'altra e, quanto l'altra, propria; se contiene elementi inespressivi, aggiunti, estrinseci, non è bella, ma brutta, ossia non è o non è ancora espressione; per esser tale, deve purificarsi degli elementi estranei (come l'altra accrescersi degli elementi manchevoli).

L'espressione e la bellezza non sono due concetti, ma uno solo, che è lecito designare con l'uno o l'altro vocabolo sinonimo: la fantasia artistica è sempre corporea, ma non è obesa, sempre vestita di sé medesima e non mai carica di altro od « ornata ». Certamente, anche sotto questa falsissima distinzione covava un problema, e per esso la necessità di una distinzione da compiere; e il problema (come può desumersi da qualche luogo di Aristotele, e dalla psicologia e gnoseologia degli stoici, e come si vede piú chiaro nelle discussioni dei retori italiani del secolo decimosettimo) concerneva i rapporti tra pensiero e fantasia, filosofia e poesia, logica ed estetica (« dialettica » e « rettorica », come allora si continuava a dire, il « pugno chiuso » e il « pugno aperto »); e l'espressione « nuda » accennava al pensiero e alla filosofia, e l'espressione « ornata » alla fantasia e alla poesia. Ma non è men vero che questo problema della distinzione tra le due forme dello spirito teoretico non poteva risolversi nel campo di una sola di esse, dell'intuizione o espressione, dove non si troverà mai altro che fantasia, poesia, estetica, e l'indebita introduzione della logica vi proietterà solamente un'ombra ingannevole, da far adombrare ed inalberare l'intelligenza, e toglierle la vista dell'arte nella sua pienezza e schiettezza, senza darle quella della logicità e del pensiero.

Ma il danno piú grave, che la dottrina rettorica dell'espressione « ornata » ha recato alla sistemazione teorica delle forme dello spirito umano, concerne la trattazione del linguaggio; perché, quando si ammettano espressioni nude e semplicemente grammaticali ed espressioni ornate o rettoriche, il linguaggio viene di necessità aggregato alle espressioni nude e rimandato alla grammatica e, per ulteriore conseguenza (non trovando luogo, la grammatica, nella rettorica e nell'estetica), alla logica, dove gli è assegnato l'ufficio subordinato di una semeiotica o *ars significandi*. Infatti, la concezione logicistica del linguaggio si congiunge strettamente e procede di pari passo con la dottrina rettorica dell'espressione; e insieme esse nacquero nella antichità ellenica e insieme vivono ancora, sebbene contrastate, nei tempi nostri. Le ribellioni contro il logicismo nella dottrina del linguaggio sono state cosí rare e hanno avuto cosí scarsa efficacia come quelle contro la rettorica; e solamente nel periodo romantico (precorso un secolo innanzi dal Vico) si è formata in alcuni pensatori, o in alcuni circoli eletti, viva coscienza della natura fantastica o metaforica che è propria del linguaggio, e del piú stretto legame che esso ha con la poesia che non con la logica. Pure, anche nei migliori, persistendo un'idea piú o meno extrartistica dell'arte (concettualismo, moralismo, edonismo, ecc.), persisteva una repugnanza fortissima a identificare linguaggio e poesia. La qual cosa a noi invece appare, quanto ineluttabile, altrettanto agevole, avendo stabilito il concetto dell'arte come intuizione e dell'intuizione come espressione, e perciò implicitamente la identità di essa col linguaggio: sempre,

beninteso, che il linguaggio venga concepito in tutta la sua estensione, (senza arbitrariamente restringerlo al cosiddetto linguaggio articolato ed arbitrariamente escludente il tonico, il mimico, il grafico). e in tutta la sua intensione, cioè preso nella sua realtà che è l'atto stesso del parlare, senza falsificarlo nelle astrazioni delle grammatiche e dei vocabolarî, e senza immaginare stoltamente che l'uomo parli col vocabolario e con la grammatica. L'uomo parla a ogni istante come il poeta, perché come il poeta esprime le sue impressioni e i suoi sentimenti nella forma che si dice di conversazione o familiare, e che non è separata per nessun abisso dalle altre forme che si dicono prosastiche, prosastico-poetiche, narrative, epiche, dialogate, drammatiche, liriche, meliche, cantate, e via enumerando. E se all'uomo in genere non dispiacerà di esser considerato poeta e sempre poeta (come esso è, in forza della sua umanità), al poeta non deve dispiacere di venir congiunto alla comune umanità, perché solo questa congiunzione spiega il potere, che la poesia, intesa in senso angusto e augusto, ha in tutti gli animi umani. Se la poesia fosse una lingua a parte, un « linguaggio degli dèi », gli uomini non la intenderebbero; e, se essa li eleva, li eleva non sopra, ma in sé stessi: la vera democrazia e la vera aristocrazia, anche in questo caso, coincidono. Coincidenza di arte e linguaggio, che importa, com'è naturale, coincidenza di Estetica e di Filosofia del linguaggio, definibili l'una per l'altra, cioè identiche; il che io osai mettere parecchi anni fa nel titolo di un mio trattato di estetica, che veramente non ha fallito il suo effetto sopra molti e linguisti e filosofi dell'arte, in Italia e fuori d'Italia, come si vede dalla copiosa « letteratura » che vi è sorta intorno.

Agli studî sull'arte e sulla poesia questa identificazione porterà il beneficio di purificarli dei residui edonistici, moralistici e concettualistici, che si notano ancora in tanta copia nella critica letteraria ed artistica. Ma non meno ragguardevole sarà il beneficio che ne verrà agli studî linguistici, i quali urge sgombrare dei metodi fisiologici, psicologici e psicofisiologici ora di moda, e liberare dalla sempre ritornante teoria dell'origine convenzionale del linguaggio che porta seco, per inevitabile reazione, l'inevitabile correlato della teoria mistica. Non sarà piú necessario, nemmeno qui, costruire assurdi parallelismi o promuovere misteriosi matrimonî tra immagine e segno; posto che il linguaggio non viene piú concepito come segno, ma come immagine che è significante, cioè come segno a sé stessa, e perciò colorita, sonante, cantante. L'immagine significante è l'opera spontanea della fantasia, laddove il segno, nel quale l'uomo conviene con l'uomo, presuppone l'immagine e perciò il linguaggio; e, quando s'insista a spiegare mercé il concetto di segno il parlare, si è costretti alfine a ricorrere a Dio, come a datore di primi segni, cioè a presupporre in altro modo il linguaggio, rinviandolo all'inconoscibile.

Chiuderò la rassegna dei pregiudizî sull'arte con quello di essi che ha maggior uso perché si frammischia alla vita quotidiana della critica e della storiografia artistica: col pregiudizio della possibilità di distinguere parecchie o molte forme particolari di arte, ciascuna determinabile nel suo particolare concetto e nei suoi limiti, e fornita di proprie leggi. Questa erronea dottrina prende corpo in due serie sistematiche, l'una delle

quali è conosciuta come teoria dei generi letterarî e artistici (lirica, dramma, romanzo, poema epico e romanzesco, idillio, commedia, tragedia; pittura sacra, civile, familiare, di natura viva, di natura morta, di paesaggio, di fiori e frutta; scultura eroica, funeraria, di costume; musica da camera, da chiesa, da teatro; architettura civile, militare, ecclesiastica, ecc. ecc.), e l'altra come teoria delle arti (poesia, pittura, scultura, architettura, musica, arte dell'attore, giardinaggio, ecc. ecc.); e l'una talvolta funge come suddivisione dell'altra. Anche questo pregiudizio, che è del resto di facile origine, ha i suoi primi insigni monumenti nella cultura ellenica, e anch'esso permane ai giorni nostri. Molti estetici compongono ancora trattati sull'estetica del tragico o del comico e della lirica o dell'umorismo, ed estetiche della pittura o della musica o della poesia (che recano, queste ultime, il vecchio nome di Poetiche); e, quel ch'è peggio (poiché quegli estetici sono poco ascoltati, e scrivono per solitaria dilettazione o per mestiere accademico), i critici, nel giudicare le opere d'arte, non hanno smesso del tutto l'abito di commisurarle al genere o all'arte particolare in cui, secondo essi, rientrerebbero; e, invece di mettere in chiaro se un'opera è bella o brutta, seguitano a ragionare le loro impressioni dicendo che essa bene osserva, o malamente viola, le leggi del dramma o del romanzo o della pittura o del bassorilievo. Assai divulgato è poi l'uso di svolgere le storie artistiche e letterarie come storie di generi, e gli artisti presentare come cultori di questo o quel genere; e l'opera di un artista, che ha sempre unità di svolgimento qualsiasi forma essa prenda, di lirica o di romanzo o di dramma,

frazionare in tante caselle quanti sono i generi; talché Ludovico Ariosto, p. es., una volta appare tra i cultori della poesia latina del Rinascimento, un'altra tra i lirici in volgare, una terza tra gli autori delle prime satire italiane, una quarta tra gli autori delle prime commedie, e una quinta tra i perfezionatori del poema cavalleresco: come se poesia latina e volgare e satira e commedia e poema non fossero sempre il medesimo Ariosto poeta nei varî tentativi e forme e nella logica del suo svolgimento spirituale.

Non è a dire che la teoria dei generi e delle arti non abbia avuto, e non abbia, la sua dialettica interna e la sua autocritica, o la sua ironia, secondo che meglio piaccia chiamarla; e nessuno ignora che la storia letteraria è piena di questi casi, di un genere stabilito al quale un artista geniale reca offesa con l'opera sua, suscitando la riprovazione dei critici: riprovazione che non riesce per altro a soffocare l'ammirazione e la popolarità dell'opera, sicché alla fine, non potendo dar torto all'artista e non volendolo dare al critico dei generi, si finisce di solito con un compromesso, e il genere si allarga o accetta accanto a sé, come bastardo legittimato, uno nuovo: e il compromesso dura per inerzia, fino a quando una nuova opera geniale non viene a sconvolgere di nuovo la norma fissata. Una ironia della dottrina è altresí l'impossibilità, nella quale si trovano i suoi teorici, di delimitare logicamente i generi e le arti: tutte le definizioni, da essi elaborate, quando si esaminino un po' da vicino, o sfumano nella definizione generale dell'arte o si mostrano arbitrarî elevamenti di singole opere d'arte a genere e norma, e perciò non riducibili a termini rigorosi di logica. E a quali assurdi conduca lo sforzo

di determinare con rigore ciò che è indeterminabile per la contradittorietà dell'assunto, si può vedere perfino nei grandi, perfino nel Lessing, che giunse a questo stravagante pensiero, che la pittura rappresenti i « corpi »: i corpi, e non le azioni e non le anime, e non l'anima e l'azione del pittore! Si può vedere anche dalle questioni che logicamente nascono da quell'illogica: cioè, assegnato a ogni genere e a ogni arte un campo determinato, qual genere o quale arte sia superiore: la pittura sarà superiore alla scultura, il dramma alla lirica? — e, riconosciute con quelle divisioni le forze di ciascun'arte, se non convenga riunire le forze separate in un genere d'arte, che schiaccerà gli altri come una coalizione di eserciti un singolo esercito: l'Opera, p. es., in cui si riuniscono poesia, musica, arte scenica, decorazione, non spiegherà maggior forza estetica di un semplice *Lied* goethiano o di un disegno leonardesco? Questioni e distinzioni e definizioni e giudizî, che muovono a rivolta il senso artistico e poetico, il quale ama ciascun'opera in sé, per quello che essa è, come una creatura viva, individua e incomparabile, e sa che ogni opera ha la sua individua legge e il suo pieno e insostituibile valore; donde è sorta la discordia tra il giudizio affermativo delle anime artistiche e il giudizio negativo dei critici di mestiere, e tra l'affermativo di questi e il negativo di quelle; e i critici di mestiere, non senza buona ragione, passano a volte per pedanti, benché le anime artistiche siano a lor volta « profeti disarmati », cioè incapaci di ragionare e dedurre la giusta teoria immanente nei loro giudizî, e di contrapporla alla pedantesca degli avversarî.

La quale teoria giusta è appunto un aspetto della concezione dell'arte come intuizione o intuizione

lirica; e, poiché ogni opera d'arte esprime uno stato d'animo, e lo stato d'animo è individuale e sempre nuovo, l'intuizione importa infinite intuizioni, che è impossibile ridurre in un casellario di generi, salvoché non sia anch'esso composto di infinite caselle e, cioè, non piú di generi, ma d'intuizioni. E poiché, d'altra parte, l'individualità dell'intuizione importa l'individualità dell'espressione, e una pittura è distinta da un'altra pittura non meno che da una poesia, e pittura e poesia non valgono pei suoni che battono l'aria e pei colori che si rifrangono dalla luce, ma per ciò che esse sanno dire allo spirito in quanto s'interiorizzano nello spirito, è vano volgersi ai mezzi astratti dell'espressione per costruire l'altra serie di generi o di classi: vale a dire, è infondata qualsiasi teoria della divisione delle arti. Il genere o la classe è, in questo caso, uno solo, l'arte stessa o l'intuizione, laddove le singole opere d'arte sono poi infinite: tutte originali, ciascuna intraducibile nell'altra (poiché tradurre, tradurre con artistica vena, è creare una nuova opera d'arte), ciascuna indomita dall'intelletto. Tra l'universale e il particolare non s'interpone filosoficamente nessun elemento intermedio, nessuna serie di generi o di specie, di *generalia*. Né l'artista che produce l'arte, né lo spettatore che la contempla, hanno bisogno d'altro che dell'universale e dell'individuale, o, meglio, dell'universale individuato: della universale attività artistica, che si è contratta e concentrata tutta nella rappresentazione di un singolo stato d'animo.

Tuttavia, se il puro artista e il puro critico, e insieme il puro filosofo, non s'incontrano coi *gene-*

ralia, coi generi o le classi, questi ritengono, per altri rispetti, la loro utilità; e codesta utilità è il lato vero, che non lascerò senza menzione, di quelle teorie erronee. Giova certamente contessere una rete di *generalia*, non per la produzione, che è spontanea, dell'arte, e non pel giudizio, che è filosofico, ma per raccogliere e circoscrivere in qualche modo, a uso dell'attenzione e della memoria, le infinite intuizioni singole, per numerare in qualche modo le innumerabili singole opere d'arte. E queste classi, com'è naturale, si condurranno sempre secondo o l'astratta immagine o l'astratta espressione, e perciò come classi di stato d'animo (generi letterarî e artistici) e classi di mezzi espressivi (arti). Né vale qui obbiettare che i varî generi e arti sono arbitrariamente distinti, e che arbitraria è la stessa dicotomia generale; giacché si concede senz'altro che il procedere sia arbitrario, ma l'arbitrio diventa poi innocuo e utile, pel fatto stesso che si toglie ad esso ogni pretesa di principio filosofico e di criterio pel giudizio dell'arte. Quei generi e classi agevolano la conoscenza dell'arte e l'educazione all'arte, alla prima offrendo come un indice delle piú importanti opere d'arte, alla seconda una somma delle piú urgenti avvertenze che la pratica dell'arte suggerisce. Tutto sta a non confondere gl'indici con la realtà, e gli avvenimenti o gl'imperativi ipotetici con gl'imperativi categorici: confusione alla quale si è facilmente portati, ma a cui si deve e si può resistere. I libri d'istituzioni letterarie, di rettorica, di grammatica (con le divisioni per parti del discorso e con le leggi morfologiche e sintattiche), di arte della composizione musicale, di metrica, di pittorica e via discorrendo, sono precipuamente indici e precettistiche; ma, in secondo

luogo, si manifestano in esse tendenze verso particolari espressioni d'arte, nel qual caso sono da considerare come arte ancora astratta, arte in preparazione (arti poetiche del classicismo e del romanticismo, grammatiche puristiche o popolareggianti, ecc.), e in terzo luogo, vi si mostrano conati e tentativi di comprensione filosofica del loro argomento, guasti dall'errore che si è criticato delle divisioni dei generi e delle arti: il quale poi, per le sue contradizioni, apre la via alla dottrina vera dell'individualità dell'arte.

Certamente, questa dottrina produce, a prima vista, una sorta di smarrimento: le intuizioni individuali, originali, intraducibili, inclassificabili, sembrano sfuggire al dominio del pensiero, che non potrebbe dominarle se non mettendole in relazione tra loro; e ciò per l'appunto sembra vietato dalla dottrina che si è svolta, la quale piuttosto che di liberale e liberistica, ha l'aria addirittura di anarchica o di anarcoide.

Una piccola poesia è esteticamente pari a un poema; un minuscolo quadretto o uno schizzo, a un quadro da altare o a un affresco; una lettera può essere cosa d'arte, non meno di un romanzo; perfino una bella traduzione è originale quanto un'opera originale! Saranno codeste proposizioni irrecusabili, perché dedotte a fil di logica da premesse assodate; saranno vere, benché (e questo è senza dubbio un merito) paradossali, ossia contrastanti con le opinioni volgari: ma non saranno anche, per avventura, bisognevoli di qualche complemento? Dev'esserci pure un modo di ordinare, subordinare, connettere e intendere e dominare la ridda delle intuizioni, se non si voglia smarrire, dietro ad esse, il cervello.

E questo modo c'è difatti, e, negando valore teorico alle astratte classificazioni, non si è inteso negarlo a quella genetica e concreta classificazione, che non è poi « classificazione » e che si chiama la Storia. Nella storia ciascuna opera d'arte prende il posto che le spetta, quello e non altro: la ballatetta di Guido Cavalcanti e il sonetto di Cecco Angiolieri, che sembrano il sospiro o il riso di un istante, e la *Commedia* di Dante, che pare compendiare in sé un millennio dello spirito umano, le *Maccheronee* di Merlin Cocaio, che sghignazzano sul medioevo tramontante, e la elegante traduzione cinquecentesca dell'*Eneide* di Annibal Caro, l'asciutta prosa del Sarpi e quella gesuitico-frondosa di Daniello Bartoli; senza che ci sia bisogno di giudicare non originale quel che è originale perché vive, piccolo ciò che non è né piccolo né grande perché si sottrae alle misure; o si dirà, se così piace, piccolo e grande, ma per metafora, con l'intento di manifestare certe ammirazioni e di rilevare certe relazioni (tutt'altro che aritmetiche o geometriche) d'importanza. E nella storia, che si vien facendo sempre più ricca e determinata, e non già nelle piramidi di concetti empirici, che si fanno sempre più vuoti quanto più si elevano e si assottigliano, si trova il legame di tutte le opere d'arte o di tutte le intuizioni, perché nella storia esse appaiono organicamente connesse, come tappe successive e necessarie dello svolgimento dello spirito, note ciascuna dell'eterno poema, che armonizza in sé tutti i singoli poemi.

III

Il posto dell'arte nello spirito e nella società umana.

La disputa intorno alla dipendenza o indipendenza dell'arte ebbe il suo maggior fervore nel periodo romantico, quando si coniò il motto « l'arte per l'arte », e, come apparente antitesi, l'altro « l'arte per la vita »; e già d'allora venne agitata, a dir vero, piuttosto tra letterati e tra artisti che tra filosofi. Ai giorni nostri ha perso interesse, discesa a tema col quale si trastullano e compiono le loro esercitazioni i principianti, e ad argomento di orazioni accademiche. Pure, anche prima del periodo romantico, e già nei piú antichi documenti della riflessione sull'arte se ne osservano i vestigi; e gli stessi filosofi dell'Estetica, anche quando sembra che la trascurino (e certamente la disdegnano in quella forma volgare), in effetto se ne danno pensiero, anzi si può dire che non pensino ad altro che ad essa. Perché, disputare dell'indipendenza e della dipendenza, dell'autonomia e dell'eteronomia dell'arte, vuol dire, in fondo, ricercare se l'arte sia, o non sia, e, se è, che cosa sia. Un'attività il cui principio dipenda da quello di un'altra attività, è, sostanzialmente, quell'altra attività, e ritiene per sé un'esistenza solamente putativa o convenzionale: l'arte, che dipenda dalla morale, dal piacere o dalla filosofia, è morale, piacere o filosofia, e non arte. Che se non la si

giudica dipendente, conviene investigare su che si fondi la sua indipendenza, cioè in qual modo l'arte si distingua dalla morale, dal piacere e dalla filosofia e dalle altre cose tutte; vale a dire che cosa essa sia, e porre tal cosa che sia davvero autonoma. Può accadere altresí che da parte di quegli stessi, che affermano l'originale natura dell'arte, si asserisca poi che essa, pur serbando la propria natura, sia sottoposta ad altra forma di superiore dignità e (come un tempo si diceva) faccia da ancella all'etica, da ministra alla politica e da turcimanna alla scienza; ma ciò proverebbe soltanto che c'è gente che ha l'abito di contraddirsi o di lasciar discordi i suoi pensieri: gente stordita, la cui esistenza veramente non ha uopo alcuno di prova. Noi procureremo, per nostra parte, di non cadere in tale storditezza; e, avendo già messo in chiaro che l'arte si distingue dal cosiddetto mondo fisico come spiritualità, e dall'attività pratica morale e concettuale come intuizione, non ci daremo altro affanno e intenderemo di avere, con quella prima dimostrazione, dimostrato insieme l'indipendenza dell'arte.

Senonché un altro problema è implicito nella disputa della dipendenza o indipendenza, del quale io non ho discorso finora di proposito e che passerò ora ad esaminare. L'indipendenza è un concetto di relazione, e, sotto questo aspetto, assolutamente indipendente non è che l'Assoluto ossia l'assoluta relazione: ogni forma e concetto particolare è indipendente per un verso e dipendente per un altro, ossia indipendente e dipendente insieme. Se non fosse cosí, lo spirito, e la realtà in genere, sarebbe o una serie di assoluti giustappositi, o (che è il medesimo) una serie di nullità giustapposite. L'indi-

pendenza di una forma suppone la materia sulla quale essa si esercita, come già abbiamo visto nello svolgere la genesi dell'arte in quanto formazione intuitiva di una materia sentimentale o passionale; e, nell'assoluta indipendenza, mancandole ogni materia e alimento, la forma stessa, vacua, si nullificherebbe. Ma poiché la riconosciuta indipendenza impedisce che si possa pensare un'attività come sottoposta al principio di un'altra, la dipendenza dev'esser tale da garantire l'indipendenza. La quale non sarebbe garantita neppure nell'ipotesi che l'una attività si facesse dipendere dall'altra al modo stesso che l'altra dall'una, come due forze che si contrappongono e delle quali l'una non vinca l'altra; perché, se non la vince, si ha l'impedirsi reciproco e la stasi, e, se la vince, la dipendenza pura e semplice, che si è già esclusa. Onde, considerando la cosa in generale, sembra che non vi sia altro modo di pensare la indipendenza e dipendenza insieme delle varie attività spirituali che di concepirle nel rapporto di condizione a condizionato, in cui il condizionato superi la condizione presupponendola, e, diventato poi a sua volta condizione, dando luogo a un nuovo condizionato, costituisca una serie di svolgimento. A questa serie non ci sarebbe da imputare altro difetto, se non che il primo di essa sia condizione senza un precedente condizionato, e l'ultimo un condizionato che non diventa a sua volta condizione, con doppia rottura della legge stessa dello svolgimento. Anche questo difetto per altro viene risanato, se dell'ultimo si fa la condizione del primo e del primo il condizionato dell'ultimo; cioè se la serie si concepisca in azione reciproca o, per meglio dire (e per abbandonare ogni fraseologia naturalistica), come circolo. Con-

cezione che sembra l'unica via d'uscita dalle difficoltà nelle quali si dibattono le altre concezioni della vita spirituale, cosí quella che la fa consistere in un'accolta d'indipendenti e irrelative facoltà dell'anima, o d'indipendenti e irrelative idee di valore, come quella che subordina tutte le varie facoltà o idee di valore a una sola e le risolve in quell'una, che rimane immobile e impotente, o, piú finamente, le concepisce come gradi necessarî di uno svolgimento lineare, che conduca da un primo irrazionale ad un ultimo che vorrebb'essere razionalissimo, ma è poi soprarazionale e, come tale, anch'esso irrazionale.

Ma sarà il caso di non insistere su questo schema un po' astratto, e considerare invece come esso si attui nella vita dello spirito, cominciando dallo spirito estetico. Al qual fine torneremo ancora una volta all'artista, o uomo-artista, che ha compiuto il processo di liberazione dal tumulto sentimentale e questo ha oggettivato in una immagine lirica, ossia ha raggiunto l'arte. In questa immagine egli trova la sua soddisfazione, perché verso essa ha lavorato, e si è mosso: tutti conoscono, in qualche misura, la gioia dell'espressione perfetta, che si riesca a dare ai proprî moti d'animo, e la gioia per quelli altrui, che sono anche nostri, contemplati nelle opere altrui, che sono in certo modo nostre, e che facciamo nostre. Ma la soddisfazione è definitiva? Verso l'immagine soltanto l'uomo-artista si era mosso? Verso l'immagine e verso altro insieme: verso l'immagine in quanto uomo-artista, e verso altro in quanto artista-uomo; verso l'immagine in primo piano, ma, poiché il primo piano si lega ai secondi e terzi piani, anche verso i secondi e terzi, sebbene immediata-

mente verso i primi e mediatamente verso i secondi e terzi. E ora che si è raggiunto il primo piano, sorge subito, dietro di esso, il secondo, e da mira indiretta si viene facendo diretta; e una nuova esigenza si affaccia, e un nuovo processo s'inizia. Non già, si badi bene, che la potenza intuitiva ceda il luogo a un'altra potenza, quasi per turno di piacere o di servizio; ma la stessa potenza intuitiva, o meglio lo spirito stesso, che prima sembrava essere, e in certo senso era, tutto intuizione, svolge in sé il nuovo processo, che sorge dalle viscere del primo. In noi non s'accende « un'anima sopr'altra » (mi avvarrò anche questa volta della parola di Dante), ma l'unica anima, che prima si raccoglie tutta in una sola « virtú », e che « par che a nulla potenza piú intenda », soddisfatta in quella sola virtú (nell'immagine artistica) trova in quella virtú, insieme con la sua soddisfazione, la sua insoddisfazione: la sua soddisfazione, perché essa le dà tutto ciò che può dare e si aspetta da lei; la sua insoddisfazione, perché, avendo ottenuto quel tutto, avendola essa saziata della sua ultima dolcezza, « quel si chiede e di quel si ringrazia »: si chiede la soddisfazione del nuovo bisogno, sorto per opera della prima soddisfazione e che, senza quella prima, non poteva sorgere. E tutti anche conosciamo, per continua esperienza, il nuovo bisogno che tien dietro alla formazione delle immagini. Ugo Foscolo ha un intrigo d'amore con la contessa Arese; e che cosa sia quell'amore e che donna sia quella donna, non ignora, come può essere documentato dalle lettere che le scrisse e che si leggono a stampa. Pure, negli istanti in cui l'ama, quella donna è il suo universo, ed egli sente il possesso di lei come la piú alta beatitudine, e, nell'entusiasmo dell'ammirazione, lei mortale vorrebbe rendere immortale, lei

terrena trasfigurare in divina nelle credenze dei venturi, compiendo per virtú d'amore un nuovo prodigio. E già la scorge assunta nell'empireo, oggetto di culto e di preci:

> E avrai, divina, i voti
> fra gl'inni miei delle insubri nepoti!

Senza che per un istante questa metamorfosi dell'amore sia stata vagheggiata e bramata con la maggiore serietà (gl'innamorati, e perfino i signori filosofi, se qualche volta sono stati innamorati, possono attestare che codeste corbellerie si bramano sul serio), l'ode *All'amica risanata* non si sarebbe formata nello spirito del Foscolo; e le immagini, ond'egli rappresenta il fascino ricco di perigli della sua amica-dea, non si sarebbero presentate cosí vivide e spontanee come sono. Ma quell'impeto d'animo che è diventato ora una magnifica rappresentazione lirica, che cosa era? Realmente il Foscolo, soldato, patriota, dotto, agitato da tanti bisogni spirituali, si esauriva in quella brama? e veramente questa operava cosí energica in lui da mutarsi in azione, e in qualche modo dare indirizzo alla sua vita pratica? Il Foscolo, come nel corso dei suoi amori non aveva mancato di tratto in tratto di chiaroveggenza, cosí, innanzi alla sua poesia, sedato il tumulto creativo, tornando in sé e riacquistando o acquistando piena la chiaroveggenza, si domanda e cerca di stabilire che cosa egli realmente volesse o quella donna meritasse. Forse un rivoletto di questa scepsi si era già insinuato in lui durante la formazione dell'immagine, se il nostro orecchio non s'inganna nell'udire, qua e là, nell'ode, qualche accento di elegante ironia verso la donna, e del poeta verso sé medesimo: cosa

che in uno spirito piú ingenuo non sarebbe accaduta, e la poesia sarebbe uscita, allora, affatto ingenua anch'essa. Comunque, il Foscolo, poeta giunto a compimento, e perciò non piú poeta (salvo a risorgere poeta), sente ora il bisogno di conoscere il suo stato reale, non forma piú l'immagine perché l'ha formata, non fantastica ma percepisce e narra (« quella donna », egli dirà piú tardi della « divina », « aveva un pezzo di cervello al posto del cuore »); e la lirica immagine si cangia, per lui e per noi, in un brano di autobiografia o in una percezione.

Con la percezione siamo entrati in un nuovo e vastissimo campo spirituale; e, veramente, non ci sono parole sufficienti per satireggiare quei pensatori che, ora come pel passato, confondono immagine e percezione, e fanno dell'immagine una percezione (l'arte come ritratto o copia o imitazione della natura, o storia dell'individuo e dei tempi, ecc.), e, peggio ancora, della percezione una sorta d'immagine, che si coglierebbe coi « sensi ». Ma la percezione è né piú né meno che un completo giudizio, e come giudizio importa un'immagine e la categoria o il sistema di categorie mentali, che domini l'immagine (realtà, qualità, ecc.); e rispetto alla immagine, c sintesi a priori estetica di sentimento e fantasia (intuizione), è una nuova sintesi, di rappresentazione e categoria, di soggetto e predicato, la sintesi a priori logica, della quale converrebbe ripetere tutto ciò che si è detto dell'altra, e, anzitutto, che in essa contenuto e forma, rappresentazione e categoria, soggetto e predicato non stanno come due elementi congiunti da un terzo, ma la rappresentazione sta come categoria, e la cate-

goria come rappresentazione in unità inscindibile: il soggetto è soggetto solamente nel predicato, e il predicato è predicato solamente nel soggetto. Né la percezione è poi un atto logico tra gli altri atti logici, o il piú rudimentale e imperfetto di essi; ma chi sappia scavare tutti i tesori che contiene, non ha bisogno di cercare fuori di essa le altre determinazioni della logicità, perché dalla percezione si geminano (ed essa stessa è questa geminazione sintetica) la coscienza del realmente accaduto, che nelle sue forme letterarie eminenti prende nome di storia, e la coscienza dell'universale, che nelle sue forme eminenti prende nome di sistema o filosofia: e filosofia e storia, non per altro che per il nesso sintetico del giudizio percettivo donde nascono e in cui vivono, costituiscono la superiore unità che i filosofi hanno scoperta, identificando filosofia e storia, e che gli uomini di buon senso scoprono, a lor modo, sempre che osservano che le idee sospese in aria sono fantasime, e ciò che solo è vero, e solo degno di esser conosciuto, sono i fatti che accadono, i fatti reali. E altresí la percezione (la varietà delle percezioni) può spiegare perché l'intelletto umano si adoperi a uscire fuori di esse e a sovrapporre loro un mondo di tipi e di leggi, governato da misure e da rapporti matematici; cioè perché, oltre la filosofia e la storia, si formino le scienze naturali e le matematiche.

Non è mio cómpito dare qui un abbozzo di Logica, come ne ho dato e ne sto dando uno di Estetica; e perciò, lasciando di determinare e svolgere il quadro della Logica, e della conoscenza intellettiva, percettiva o storica, riprenderò il filo dello svolgimento, non piú movendo questa volta dallo

spirito artistico e intuitivo, ma da quello logico e storico, che ha superato l'intuitivo, elaborando l'immagine in percezione. Trova soddisfazione lo spirito in questa forma? Certamente: tutti conoscono le soddisfazioni vivissime del sapere e della scienza; tutti sanno per prova la brama che c'invade di scoprire il volto della realtà, nascosto dalle nostre illusioni; e, sia pure terribile quel volto, la scoperta non è mai disgiunta da una profonda voluttà, dalla soddisfazione nel possesso del vero. Ma è, forse, quella soddisfazione, diversamente dalla precedente dell'arte, completa e terminale? accanto alla soddisfazione del conoscere la realtà, non germoglia, forse, l'insoddisfazione? Anche codesto è certissimo; e quell'insoddisfazione dell'aver conosciuto si manifesta (come altresí tutti sanno per esperienza) con la brama dell'azione: conoscere la reale situazione delle cose sta bene, ma conoscerla per operare; conoscere il mondo, ottimamente, ma per cangiarlo: *tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi.* Nessun uomo si arresta nella conoscenza, neppure gli scettici o pessimisti, che, in conseguenza di quella conoscenza, assumono questo o quell'atteggiamento, adottano questa o quella forma di vita. E già il fissare le conoscenze acquistate, quel « ritenere » dopo « aver inteso », e senza cui (per dirla sempre con Dante) « non si fa scienza », la formazione di tipi e leggi e canoni di misura, le scienze naturali e matematiche, alle quali ho testé accennato, erano un oltrepassare l'atto della teoria, procedendo all'atto dell'azione. E non solamente ciascuno sa per prova, e può sempre verificare al cimento dei fatti, che la cosa va pur cosí; ma, se ci si pensa, si vede che non potrebbe non andare cosí. Un tempo (e anche ora da non pochi, platonici e mi-

stici e asceti inconsapevoli) si credeva che conoscere fosse innalzare l'anima a un Dio, a un' Idea, a un mondo d' idee, a un Assoluto, soprastante al fenomenico mondo umano; ed era naturale che, quando l'anima, straniatasi da sé medesima con uno sforzo contro natura, era pervenuta a quella sfera superiore, stolta se tornava alla terra: poteva e doveva restare colà, perpetuamente beata e inattiva: quel pensiero, che non era piú pensiero, aveva come riscontro una realtà, che non era realtà. Ma, da quando (autori Vico e Kant e Hegel e altrettali eresiarchi) la conoscenza è discesa sulla terra, e non vien concepita come copia piú o meno scialba di una realtà immobile, ma come continua opera umana, che produce non astratte idee, ma concetti concreti, i quali sono sillogismi e giudizî storici, percezioni del reale, la pratica non è piú cosa che rappresenti una degradazione del conoscere, un riprecipitare dal cielo sulla terra o dal paradiso nell' inferno, e neppure qualcosa alla quale ci si possa risolvere o dalla quale ci si possa astenere, ma è portata con la teoria stessa, come esigenza della teoria, e tale teoria, tale pratica. Il nostro pensiero è pensiero storico di un mondo storico, processo di svolgimento di uno svolgimento; e non appena si è pronunziata la qualifica di una realtà, già la qualifica non vale piú, perché essa stessa ha prodotto una nuova realtà, che aspetta una nuova qualifica. Una nuova realtà, che è vita economica e morale, e cangia l'uomo intellettuale nell'uomo pratico, nel politico e nel santo, nell' industriale e nell'eroe, ed elabora la sintesi a priori logica in sintesi a priori pratica; ma che è pur sempre un nuovo sentire, un nuovo desiderare, un nuovo volere, una nuova passionalità, nella

quale neppure lo spirito può fermarsi e che sollecita, anzitutto, come nuova materia, una nuova intuizione, una nuova lirica, una nuova arte.

Cosí il termine estremo della serie si ricongiunge (come avevo enunciato in principio) col termine primo, e il circolo si richiude, e il percorso ricomincia: il percorso che è un ricorso del corso già fatto, onde il concetto vichiano, espresso con la parola, dal Vico resa classica, di « ricorso ». Ma lo svolgimento che ho disegnato, spiega l'indipendenza dell'arte, e insieme per quali motivi sia sembrata dipendente a coloro che concepirono le dottrine erronee (edonistiche, moralistiche, concettualistiche, ecc.), che ho di sopra criticate, ma notando per altro, nel criticarle, che ciascuna di esse accennava a qualcosa di vero. Se si domanda, delle varie attività dello spirito, quale sia reale, o se siano tutte reali, bisogna rispondere che nessuna è reale; perché reale è solamente l'attività di tutte quelle attività, che non riposa in nessuna di esse in particolare: delle varie sintesi, che abbiamo via via distinte, — sintesi estetica, sintesi logica, sintesi pratica, — sola reale è la sintesi delle sintesi, lo Spirito che è il vero Assoluto, l'*actus purus*. Ma per un altro verso e per la stessa ragione, tutte sono reali, nell'unità dello spirito, nell'eterno corso e ricorso, che è la loro eterna costanza e realtà. Coloro che nell'arte vedevano o vedono il concetto, la storia, la matematica, il tipo, la moralità, il piacere, e ogni altra cosa, hanno ragione, perché in essa, in forza dell'unità dello spirito, sono queste e tutte le altre cose; anzi, questo esserci tutte, e la energica unilateralità cosí dell'arte come di qualunque altra forma particolare, che tende insieme

a ridurle a una sola, spiega il passaggio dall'una forma all'altra, il compiersi dell'una forma nell'altra, e lo svolgimento. Ma quei medesimi hanno poi torto (in forza della distinzione, che è momento inseparabile dall'unità) per il modo in cui ve le ritrovano, tutte astrattamente alla pari o alla rinfusa. Perché concetto, tipo, numero, misura, moralità, utile, piacere e dolore sono nell'arte in quanto arte, o come antecedenti o come conseguenti o, per meglio dire, come antecedenti e come conseguenti; e perciò vi sono o come presupposti (calati e dimenticati, per adoperare un'espressione prediletta del De Sanctis), o come presentimenti. Senza quel presupposto, senza quel presentimento, l'arte non sarebbe arte; ma non sarebbe neppur arte (e tutte le altre forme dello spirito ne verrebbero turbate), se quelle esigenze si volessero imporre all'arte in quanto arte, che è e non può essere mai altro che pura intuizione. L'artista è sempre moralmente incolpevole e filosoficamente incensurabile, se anche la sua arte abbia per materia una morale e una filosofia inferiori: in quanto artista, egli non opera e non ragiona, ma poeteggia, dipinge, canta, e, insomma, si esprime: se altro criterio si adottasse, si tornerebbe a condannare la poesia omerica, come facevano i critici italiani del Seicento e quelli francesi del tempo del quattordicesimo Luigi, arricciando il naso innanzi a ciò che essi chiamavano il « costume », agli eroi ubbriaconi, chiacchieroni, violenti, crudeli, mal educati. Potrà ben farsi la critica della filosofia soggiacente nel poema di Dante, ma quella critica penetrerà, come per un cunicolo, nel sottosuolo dell'arte dantesca, e lascerà intatto il suolo, che è poi l'arte; potrà Niccolò Machiavelli sradicare l'ideale politico dantesco, rac-

comandando come veltro liberatore, non piú un sopranazionale imperatore o un papa, ma un tiranno o un principe nazionale; ma non avrà sradicato la lirica dantesca di quell'aspirazione. E parimenti si potrà raccomandare di non mostrare e non far leggere a fanciulli e a giovinetti certe pitture, certi romanzi, certi drammi; ma questa raccomandazione e azione del vietare si aggirerà nella sfera pratica e colpirà, non le opere d'arte, sibbene i libri e le tele, che servono da strumenti alla riproduzione dell'arte, e che, in quanto opere pratiche, come ricevono perfino un prezzo sul mercato ragguagliabile in oro o in frumento, cosí si prestano ad essere chiusi in un gabinetto o in un armadio, e perfino bruciati in un « rogo delle vanità » alla Savonarola. Confondere, per un malinteso impeto di unità, le varie fasi dello svolgimento, pretender che la morale domini l'arte, nell'atto invece in cui questa supera quella, o che l'arte domini la scienza, nell'atto in cui questa domina ossia supera l'arte, o è stata essa medesima già da un pezzo dominata e superata dalla vita; ecco ciò che la benintesa unità, che è insieme rigorosa distinzione, deve respingere e impedire.

Deve impedirlo e respingere anche perché l'ordinata determinazione dei varî stadî del circolo rende possibile d'intendere non solo l'indipendenza e la dipendenza delle varie forme dello spirito, sí anche il conservarsi ordinato delle une nelle altre. Dei problemi che per questa parte si presentano, uno mi conviene menzionare, o meglio tornarvi sopra, perché l'ho già menzionato per accenno: il rapporto tra fantasia e logica, tra arte e scienza. Il quale problema è poi sostanzialmente

il medesimo di quello che riappare come ricerca della distinzione tra poesia e prosa: da quando almeno (e la scoperta fu compiuta presto, perché si trova già nella Poetica di Aristotile) si è riconosciuto che la distinzione non è da condurre col criterio del discorso sciolto o legato, potendosi avere poesia in prosa (p. es., romanzi e drammi) e prosa in metro (p. es., poemi didascalici e filosofici). Si condurrà dunque con criterio piú intimo, che è quello che si è chiarito, della immagine e della percezione, dell'intuizione e del giudizio; e poesia sarà la espressione dell'immagine e prosa la espressione del giudizio o concetto. Ma, in effetto, le due espressioni, in quanto espressioni, sono della stessa natura, ed hanno entrambe il medesimo valore estetico; perché, se il poeta è il lirico dei suoi sentimenti, il prosatore è altresí lirico dei suoi sentimenti, cioè poeta, sia pure dei sentimenti che gli nascono dalla ricerca e nella ricerca del concetto. E non c'è ragione alcuna di riconoscere la qualità di poeta al compositore di un sonetto e rifiutarla a coloro che hanno composto la *Metafisica*, la *Somma teologica*, la *Scienza nuova*, la *Fenomenologia dello spirito*, o hanno narrato le storie della guerra del Peloponneso, della politica di Augusto e di Tiberio, o la « storia universale »: nelle quali opere tutte c'è altrettanta passione, e altrettanta forza lirica e rappresentativa, che in qualsiasi sonetto e poema. Sicché tutte le distinzioni che si sono tentate col riserbare la qualità poetica al poeta e negarla al prosatore, somigliano a quei tali sassi, portati a grande stento in cima all'aguzza montagna, che ricadono rovinosamente nella valle. Certo, una differenza ben s'intravvede che c'è; senonché, per determinarla, non giova distaccare poesia e prosa

al modo della logica naturalistica, come due concetti coordinati e semplicemente tra loro contrapposti; ma conviene concepirli in isvolgimento come passaggio dalla poesia alla prosa. E, in questo passaggio, come il poeta, in forza dell'unità dello spirito, non solo presuppone una materia passionale, ma serba la passionalità elevandola a passionalità di poeta (passione per l'arte), così il pensatore o prosatore non solo serba quella passionalità elevandola a passionalità per la scienza, ma serba altresì la forza intuitiva onde i suoi giudizî escono fuori espressi insieme con la passionalità che li avvolge, e perciò ritengono, insieme col nuovo carattere scientifico, il carattere artistico. E questo carattere artistico noi possiamo sempre contemplare, presupponendo il carattere scientifico ossia disinteressandoci da esso e dalla critica della scienza, per godere la forma estetica che questa ha preso; e ciò anche fa sí che la scienza appartenga insieme, sebbene sotto diversi aspetti, alla storia della scienza e a quella della letteratura, e che tra le tante classi di poesia, che i retori enumerano, sia per lo meno capriccioso ricusar di annoverare la « poesia della prosa », molto piú schiettamente poesia, a volte, di tanta pretensiosa poesia della poesia. E di un altro problema dello stesso ordine, che anche ho accennato di volo, sarà bene ch'io faccia qui nuovo cenno: del rapporto di arte e morale, che è stato negato in quanto immediata identificazione dell'una con l'altra, ma che bisogna ora riaffermare, notando che, come il poeta serba, nella liberazione da ogni altra passionalità, la passionalità per l'arte, così serba insieme, in questa, la coscienza del dovere (dovere verso l'arte), e ogni poeta, nell'atto che crea, è morale, perché adempie un ufficio sacro.

L'ordine e la logica delle varie forme dello spirito, rendendole l'una necessaria per l'altra e perciò tutte necessarie, scopre l'errore delle negazioni che dell'una si suol fare in nome dell'altra: l'errore del filosofo (Platone) e del moralista (Savonarola o Proudhon) e del naturalista e uomo pratico (sono tanti che nomi non vi appulcro!), i quali rifiutano l'arte e la poesia; e, per converso, dell'artista che si ribella alla critica e alla scienza e alla pratica e alla morale, come fecero in tragedia tanti « romantici » e rifanno in commedia tanti « decadenti » ai giorni nostri. Errori e follie, ai quali altresí possiamo largire di passaggio qualche indulgenza (sempre secondo il nostro proposito di non lasciare del tutto scontento nessuno), perché è evidente che essi hanno un loro contenuto positivo nella medesima loro negatività, come ribellione contro certi falsi concetti o certe false manifestazioni dell'arte e della scienza, della pratica e della morale (Platone, p. es., contro l'idea della poesia quale « sapienza », Savonarola contro la non austera e perciò bacata e presto disfacentesi civiltà del Rinascimento italiano, ecc.). Ma follie si dimostrano ove si pensi che, senza l'arte, la filosofia mancherebbe a sé stessa, perché le verrebbe a mancare ciò che condiziona i suoi problemi, e, per farla valere sola contro l'arte, le si toglierebbe l'aria stessa respirabile; e che la pratica non è pratica, quando non sia mossa e ravvivata da aspirazioni e, come si dice, da « ideali », dal « caro immaginare », che è poi l'arte; e, per converso, che l'arte senza moralità, — l'arte che usurpa presso i decadenti il titolo di « pura bellezza » e alla quale si bruciano incensi come in una tregenda a un idolo diabolico, — per effetto della

manchevole moralità nella vita onde nasce e che la circonda, si decompone come arte, e diventa capriccio, lussuria e ciarlataneria; non piú l'artista servendo ad essa, ma essa servendo da vilissima mancipia ai privati e futili interessi di lui.

Pure, contro l'idea del circolo in generale, che tanto giovamento reca a chiarire i rapporti di indipendenza dell'arte e delle altre forme spirituali, è stata mossa l'obiezione, che essa descriva l'opera dello spirito come un noioso e melanconico fare e disfare, un monotono girare sopra sé stesso, che non vale la pena della fatica. E, certo, non c'è metafora che non offra qualche lato alla parodia e alla caricatura; le quali per altro, dopo averci allietato per un istante, costringono a tornare con serietà al pensiero, che è espresso nella metafora. E il pensiero non è quello di uno sterile ripetersi del corso nel ricorso, ma l'altro, com'è chiaro, del continuo arricchirsi del corso nel ricorso e nei ricorsi dei ricorsi. L'ultimo termine, che ridiventa primo, non è il vecchio primo, ma si presenta con una molteplicità e precisione di concetti, con una esperienza di vita vissuta, e perfino di opere contemplate, che mancava al vecchio primo; e porge materia a un'arte piú alta, piú affinata, piú complessa, piú matura. Talché, invece di un girare sempre eguale, l'idea del circolo non è poi altro che la vera idea filosofica del p r o g r e s s o, dell'accrescimento perpetuo dello spirito e della realtà in sé medesima, dove niente si ripete salvo la forma dell'accrescimento; seppure non si vorrà, a un uomo che cammina, obiettare che il suo camminare è uno stare, perché egli muove le gambe sempre con lo stesso ritmo!

Un'altra obiezione, o piuttosto un altro moto di

ribellione, si avverte di frequente, sebbene non chiaramente consapevole, contro la medesima idea: l'irrequietezza, che è in taluni o in parecchi, il conato a rompere e superare la circolarità che è legge della vita, e a giungere a una regione dove sia dato riposare dal correre ricco d'affanni, e, fuori ormai del pelago, fermati sulla riva, si guati indietro all'onda travagliosa. Ma questo riposo ho già avuto occasione di dire che cosa sia: sotto specie di elevamento e sublimazione, effettiva negazione della realtà; e si raggiunge certamente, ma si chiama la morte: la morte dell'individuo, e non della realtà, che non muore, e del suo correre non si affanna, ma gode. E altri sognano una superiore forma spirituale in cui il circolo si risolva, una forma che dovrebb'essere Pensiero del pensiero, unità del Teoretico e del Pratico, Amore, Dio, o come altro è stata chiamata; e non si accorgono che questo pensiero, questa unità, questo Amore, questo Dio esiste già nel circolo e pel circolo, e che essi duplicano inutilmente una ricerca già compiuta o ripetono metaforeggiando il già trovato, quasi nel mito di un altro mondo che ritragga il dramma stesso dell'unico mondo.

Dramma, che io ho finora delineato, quale veramente è, ideale ed extratemporale, valendomi del prima e del poi per solo comodo verbale a segnare l'ordine logico: — ideale ed extratemporale, perché non c'è attimo e non c'è individuo nel quale esso non si celebri intero, come non v'ha particella dell'universo dove non soffî lo spirito di Dio. Ma i momenti ideali, indivisibili nel dramma ideale, si possono vedere come divisi nella realtà empirica, quasi simbolo corpulento dell'ideale distinzione.

Non che siano realmente divisi (l'idealità è la vera realtà), ma empiricamente appaiono tali a chi osservi tipeggiando, e altro modo non ha di determinare nei tipi la individualità dei fatti onde è attratta la sua attenzione, se non di ingrossare ed esagerare le distinzioni ideali. Cosí sembra che vivano l'uno distinto dall'altro l'artista, il filosofo, lo storico, il naturalista, il matematico, l'uomo di affari, l'uomo buono; e che una distinta dall'altra si costituiscano le sfere della cultura artistica, filosofica, storica, naturalistica, matematica e della vita economica ed etica, con le tante istituzioni che vi si connettono; e che perfino la vita dell'umanità nei secoli si divida in epoche, nelle quali una o altra o alcune sole delle forme ideali siano rappresentate: epoche fantastiche, religiose, speculative, naturalistiche, industriali, di passioni politiche, di entusiasmi morali, di culto del piacere, e via discorrendo; e queste epoche hanno i loro piú o meno perfetti corsi e ricorsi. Ma, tra le uniformità degli individui, delle classi, delle epoche, chi ha occhio di storico scorge la perpetua differenza; e chi ha coscienza di filosofo l'unità nella differenza; e il filosofo-storico vede in quella differenza e unità il progresso ideale come insieme progresso storico.

Ma parliamo ora anche noi, per un istante, da empirici (poiché l'empirismo, se c'è, giova a qualcosa); e domandiamoci in quale dei tipi rientri l'epoca nostra, o quella dalla quale usciamo; quale sia il suo carattere dominante. Alla quale domanda seguirà subito a una voce la risposta che essa è, o è stata, naturalistica nella cultura, industriale nella pratica; e anche concordemente le si negherà grandezza filosofica e grandezza artistica. Ma poiché (ed ecco già l'empirismo in pericolo) nessun'epoca può

vivere senza filosofia e senza arte, anche l'epoca nostra ha avuto l'una e l'altra, nei modi in cui poteva averle. E la sua filosofia e la sua arte, questa immediatamente, quella mediatamente, si collocano innanzi al pensiero, come documenti di ciò che l'epoca nostra è veramente stata, nella sua complessità e interezza, interpetrando i quali potremo renderci chiaro il punto su cui deve sorgere il nostro dovere.

L'arte contemporanea, sensuale, insaziabile nella brama dei godimenti, solcata da torbidi conati verso una malintesa aristocrazia che si svela ideale voluttuario o di prepotenza e crudeltà; sospirante talora verso un misticismo, che è altresí egoistico e voluttuario; senza fede in Dio e senza fede nel pensiero, incredula e pessimistica, — e spesso potentissima nel rendere tali stati d'animo, — quest'arte, che i moralisti veramente condannano, quando sia poi intesa nei suoi profondi motivi e nella sua genesi, sollecita l'azione, la quale non si svolgerà certo a condannare, reprimere o raddrizzare l'arte, ma a indirizzare piú energicamente la vita verso una piú sana e profonda moralità, che sarà madre di un'arte piú nobile di contenuto e, direi anche, di una piú nobile filosofia. Piú nobile di quella dell'età nostra, incapace di rendere conto non solo della religione, della scienza e di sé medesima, ma dell'arte stessa, la quale è ridiventata profondo mistero, o piuttosto tema di orrendi spropositi pei positivisti, neocritici, psicologi e prammatisti, che finora hanno rappresentato quasi soli la filosofia contemporanea, e che sono ridiscesi (per riacquistare, certo, nuove forze e maturare nuovi problemi!) alle forme piú bambinesche e piú rozze dei concetti sull'arte.

IV

La critica e la storia dell'arte.

La critica letteraria e artistica è concepita sovente dagli artisti come un burbero e tirannico pedagogo, che dia ordini capricciosi e imponga proibizioni e conceda licenze, e giovi cosí o noccia alle opere loro col determinarne a suo libito le sorti. E perciò gli artisti o le si fanno intorno sottomessi, umili, lusinghevoli, adulatori, in cuor loro aborrendola; ovvero, quando non ottengono il loro intento o l'animo fiero vieta di discendere a quelle arti da cortigiano, le si rivoltano contro negandole utilità, imprecando, beffeggiando e paragonando (il ricordo è personale) il critico a un asino, che entra nella bottega del vasaio e frantuma col *quadrupedante ungula sonitu* i delicati prodotti dell'arte, che stavano ad asciugarsi al sole. La colpa è questa volta, a dir vero, degli artisti, che non sanno che cosa sia la critica, e ne aspettano favori che essa non è in grado di concedere, e ne temono danni che non è in grado d'infliggere: essendo chiaro che, come nessun critico può rendere artista chi artista non è, cosí nessun critico può mai, per metafisica impossibilità, disfare, abbattere, e nemmeno intaccare lievemente un artista, che sia artista: queste cose non sono mai accadute nel corso della storia, non accadono ai nostri tempi, e c'è da stare tranquilli che non accadranno mai nell'avvenire. Ma, tal'altra volta, sono i critici stessi, o i sedicenti critici, che si atteggiano

effettivamente a pedagoghi, ad oracoli, a guide dell'arte, a legislatori, a veggenti, a profeti; e comandano agli artisti di far questo e non quello, e assegnano loro i temi, e dichiarano poetiche certe materie e certe altre no, e sono scontenti dell'arte che si produce nel presente, e ne vorrebbero una simile a quella che si faceva in questa o quella età passata, o un'altra che essi dicono d'intravvedere nel prossimo o lontano avvenire; e rimproverano Tasso perché non è Ariosto, Leopardi perché non è Metastasio, Manzoni perché non è Alfieri, D'Annunzio perché non è Berchet o fra Iacopone; e disegnano lo schema del grande artista futuro, fornendolo di etica, di filosofia, di storia, di lingua, di metrica, di procedimenti coloristici e architettonici, e di tutto quanto, a parer loro, gli bisogna. E quest'altra volta è chiaro che la colpa è del critico; e gli artisti hanno ragione, innanzi a cosí fiero animale, di condursi come si usa cogli animali, che si procura di ammansire, d'illudere e deludere, per farsene servire, o si cacciano via e si mandano all'ammazzatoio, quando a nessun servigio si dimostrano buoni. Ad onore della critica è necessario, per altro, soggiungere, che quei critici capricciosi non sono tanto critici, quanto, piuttosto, artisti: artisti mancati, che tendono bramosi a una certa forma d'arte, da essi non potuta raggiungere sia perché la tendenza era contraddittoria e vacua, sia perché fallivano loro le forze; e che, serbando per tal modo nell'animo l'amarezza dell'ideale inattuato, non sanno parlare d'altro che di quello, e ne lamentano dappertutto l'assenza e ne invocano dappertutto la presenza. Talvolta, sono anche artisti tutt'altro che mancati, artisti anzi felici, ma dalla stessa energia della loro personalità resi

incapaci a uscire da sé per intendere forme d'arte diverse dalle proprie, e disposti perciò a respingerle con violenza; aiutando in siffatta negazione l'*odium figulinum*, la gelosia dell'artista verso l'artista, l'invidia, che è difetto senza dubbio, ma difetto del quale assai valenti artisti sono apparsi macchiati, da non doverglisi rifiutare quell'indulgenza che si usa verso i difetti delle donne, cosí difficilmente separabili, com'è noto, dalla loro amabilità. Gli altri artisti dovrebbero, a questi artisti-critici, rispondere pacatamente: — Proseguite a fare con l'arte vostra ciò che fate cosí bene, e lasciate fare a noi quel che possiamo fare noi; — e agli artisti mancati e critici improvvisati: — Non pretendete che facciamo noi ciò che non avete saputo fare voi, o che dovrà essere opera dell'avvenire, del quale né noi né voi sappiamo nulla. — Nel fatto di solito, non si risponde cosí, perché v'entra di mezzo la passione; ma quella è pur la risposta logica, e con quella risposta la questione è logicamente terminata, sebbene si debba prevedere che la baruffa non terminerà, anzi durerà fin a quando vi saranno artisti, e artisti intolleranti e artisti mancati: vale a dire, in perpetuo.

E c'è un'altra concezione della critica, che si esprime, come la precedente nel pedagogo e nel tiranno, essa nel magistrato e nel giudice; e attribuisce alla critica l'ufficio, non già di promuovere e guidare la vita dell'arte — che è promossa e guidata, se pur cosí piace dire, solo dalla storia, cioè dal moto complessivo dello spirito nel suo corso storico, — sí bene, semplicemente, di discernere, nell'arte che è stata già prodotta, il bello dal brutto, e consacrare il bello e riprovare il

brutto con la solennità delle proprie austere e coscienziose sentenze. Ma io temo che neppure con questa altra definizione venga tolta alla critica la taccia d'inutilità, quantunque forse la medesima taccia cangi alquanto di motivazione. C'è bisogno davvero della critica per discernere il bello dal brutto? La produzione stessa dell'arte non è mai altro se non codesto discernimento, perché l'artista giunge alla purezza dell'espressione per l'appunto con l'eliminare il brutto, che minaccia d'invaderla; e quel brutto sono le sue passioni di uomo che tumultuano contro la pura passione dell'arte, sono le sue debolezze, i suoi pregiudizî, i suoi comodi, il lasciar correre, il far presto, l'avere un occhio all'arte e un occhio allo spettatore, all'editore, all'impresario: tutte cose che impediscono all'artista la gestazione fisiologica e il parto normale della sua immagine-espressione, al poeta il verso che suona e crea, al pittore il disegno sicuro e il colore armonico, al compositore la melodia, e che, se non si bada a difendersene, introducono versi sonori e vuoti, scorrezioni, stonature, discordanze nelle opere loro. E, come l'artista è nell'atto del produrre giudice, e giudice severissimo, di sé stesso, a cui nulla sfugge — neppure ciò che sfugge agli altri, — gli altri discernono anch'essi, nella spontaneità del contemplare, immediatamente e benissimo, dove l'artista è stato artista e dove è stato uomo, un povero uomo; in quali opere o in quali parti di opere regnino sovrani l'entusiasmo lirico e la fantasia creatrice, e in quali si siano raffreddati, e abbiano ceduto il posto ad altre cose, che s'infingono di essere arte, e perciò (considerate sotto l'aspetto di questo infingimento) si chiamano « brutte ». A che serve la sentenza della critica, quando

la sentenza è stata già data dal genio e dal gusto? e genio e gusto sono legione, sono popolo, sono consenso generale e secolare. Tanto ciò è vero, che le sentenze della critica giungono sempre troppo tardi: a consacrare forme già solennemente consacrate dal plauso universale (non si confonda, del resto, il plauso schietto col battimano e col rumore mondano, la costanza della gloria con la labilità della fortuna); e a condannare bruttezze già condannate e fastidite e dimenticate, o lodate ancora bensí a parole, ma con cattiva coscienza, per partito preso e per ostinatezza d'orgoglio. La critica, concepita come magistrato, uccide il morto o soffia in volto al vivo che è ben vivo, immaginando che quel suo soffiare sia il soffio del Dio avvivatore; cioè fa cosa inutile, inutile perché già bella e fatta prima di lei. Vorrei domandare se siano stati i critici a stabilire la grandezza di Dante o di Shakespeare o di Michelangelo, o non piuttosto le legioni dei lettori. Che se a tali legioni, che hanno acclamato e acclamano questi grandi, si uniscono, com'è ben naturale, anche letterati e critici di mestiere, la loro acclamazione non differisce per tale riguardo da quella degli altri tutti, e fin dei fanciulli e del popolo, tutti egualmente pronti ad aprire il cuore al bello, che parla a tutti, salvoché qualche volta non taccia per dispetto, — scorgendo la faccia arcigna di un critico-giudice.

Sorge perciò una terza concezione della critica: la critica interpetrazione o comento, che deve farsi piccina innanzi alle opere d'arte e restringersi all'ufficio di chi spolvera, colloca in buona luce, fornisce ragguagli sul tempo in cui fu dipinto e sulle cose che rappresenta un quadro, e spiega

le forme linguistiche, le allusioni storiche, i presupposti di fatto e d'idee di un poema; e nell'un caso e nell'altro, adempiuto l'ufficio suo, lascia che l'arte operi spontaneamente nell'animo del riguardante e del lettore, che giudicherà poi secondo che l'intimo gusto gli dirà di giudicare. Il critico, in questo caso, viene rappresentato come un colto cicerone o un paziente e discreto maestro di scuola: « la critica è l'arte d'insegnare a leggere », ha definito per l'appunto un critico famoso; e la definizione non è rimasta senza eco. Ora nessuno contesta l'utilità delle guide di musei e di esposizioni o dei maestri di lettura, e molto meno delle guide e dei maestri eruditi, che conoscono tante cose, recondite ai piú, e possono somministrare tanti lumi. Non solamente l'arte piú da noi remota ha uopo di codesti aiuti, ma altresí l'arte del passato prossimo, che si dice contemporanea, e che, quantunque tratti materie o offra forme che sembrano ovvie, non è sempre ovvia abbastanza; e talvolta è necessario uno sforzo non piccolo per preparare la gente a sentire la bellezza di una poesiola o di una qualsiasi opera d'arte, nata pur ieri. Pregiudizî, e abitudini ed oblii, formano siepe all'adito di quell'opera; e ci vuole la mano esperta dell'interpetre e del comentatore, per isgombrarli o rettificarli. La critica, in questo significato, è certamente utilissima; ma non si sa poi perché si debba chiamarla critica, quando già quella sorta di lavoro ha il suo proprio nome d'interpetrazione, di comento, di esegesi. Per lo meno, sarebbe opportuno non chiamarla cosí, per non ingenerare un fastidioso equivoco.

Equivoco, perché la critica chiede di essere, e vuol essere ed è, qualche altra cosa: non invadere

l'arte, non riscoprire la bellezza del bello e la bruttezza del brutto, non farsi piccina innanzi all'arte, ma anzi farsi grande di fronte a lei grande, e, in certo senso, sopra lei [1]. Che cosa è, dunque, la critica legittima e vera?

Anzitutto, essa è tutte tre insieme le cose che io ho finora chiarite; vale a dire, tutte e tre quelle cose sono le sue necessarie condizioni, senza cui essa non sorgerebbe. Senza il momento dell'arte (e arte contro arte, è in certo senso, come si è visto, quella critica che si afferma produttiva o aiutatrice di produzione o reprimente talune forme di produzione a vantaggio di talune altre), mancherebbe alla critica la materia sopra cui esercitarsi. Senza gusto (critica giudicatrice), mancherebbe al critico l'esperienza dell'arte, l'arte fattasi interna al suo spirito, sceverata dalla non-arte e goduta contro quella. E mancherebbe, in fine, codesta esperienza senza la esegesi, ossia senza che si tolgano gli ostacoli alla fantasia riproduttrice, fornendo allo spirito quei presupposti di conoscenze storiche, di cui ha bisogno, e che sono le legna che bruceranno nel fuoco della fantasia.

Ma qui, prima di andare oltre, sarà bene risolvere un grave dubbio, che è stato mosso, e suole di frequente rinnovarsi così nella cerchia della letteratura filosofica come nel pensiero comune, e che

---

[1] « C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien: *Je l'ai trouvé*. Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie » (Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, I, 31).

certamente, ove risultasse giustificato, non solamente comprometterebbe la possibilità della critica, di cui veniamo discorrendo, sí anche della stessa fantasia riproduttrice o del gusto. Raccogliere, come fa l'esegesi, i materiali occorrenti a riprodurre l'opera d'arte altrui (o la nostra opera stessa passata, quando premiamo sulla nostra memoria e consultiamo le nostre carte per ricordarci di quel che eravamo quando la producemmo); e riprodurre nella fantasia quell'opera d'arte nelle sue fattezze genuine; è poi davvero possibile? La raccolta del materiale occorrente può essere mai completa? e, completa che sia, la fantasia si lascerà mai vincolare da esso nel suo lavoro di riproduzione? O non opererà come fantasia nuova, introducendo nuovo materiale? o non sarà costretta a far cosí per l'impotenza a riprodurre davvero l'altrui e il passato? È concepibile la riproduzione dell'individuale, dell'*individuum ineffabile*, quando ogni sana filosofia insegna che riproducibile in eterno è solo l'universale? Di conseguenza, la riproduzione delle opere d'arte altrui o passate non sarà forse una mera impossibilità; e quella, che si suol dare come un fatto pacifico nella comune conversazione, e che è il presupposto espresso o tacito di ogni disputa sull'arte, non sarà per avventura (come fu detto della storia in genere) *une fable convenue*?

Veramente, a congetturare intorno al problema un po' dall'estrinseco, sembra fortemente inverisimile che la ferma fede, che è in tutti, della comprensione e intelligenza dell'arte manchi di fondamento; tanto piú se si osservi che quei medesimi i quali, astrattamente teorizzando, negano la possibilità della riproduzione, o, com'essi dicono, l'assolutezza del gusto, sono poi tenacissimi nel soste-

nere i proprî giudizî di gusto, e sentono assai bene la differenza che c'è tra l'affermare che il vino a me piace o dispiace perché si confà o no al mio organismo fisiologico, e l'affermare che un poema è bello, e un altro una bruttura: il secondo ordine di giudizî (come il Kant mostrò in un'analisi classica) porta seco l'incoercibile pretesa alla validità universale, e gli animi vi si appassionano, e in tempi cavallereschi c'era perfino di coloro che difendevano con la spada in pugno la bellezza della *Gerusalemme*, laddove nessuno, che si sappia, si è fatto mai ammazzare per asserire la piacevolezza o la spiacevolezza del vino. Né vale obiettare che le opere piú artisticamente turpi sono pur piaciute a moltissimi o a qualcuno, e, se non ad altri, al loro autore; perché si revoca in dubbio non già che siano piaciute (non potendo nessuna cosa nascere nell'animo senza un consenso dell'animo, e quindi un correlativo piacere), ma che quel piacere sia piacere estetico, ed abbia a fondamento un giudizio di gusto e di bellezza. E, dalla scepsi estrinseca passando alla considerazione intrinseca, convien dire che l'obiezione contro la concepibilità della riproduzione estetica è fondata sopra una realtà concepita a sua volta come accozzo di atomi o come astrattamente monadistica, composta di monadi prive di comunicazione tra loro e armonizzate solo dal di fuori. Ma la realtà non è ciò: la realtà è unità spirituale, e nell'unità spirituale nulla si perde, tutto è eterno possesso. Non solo la riproduzione dell'arte, ma in genere il ricordo di qualsiasi fatto (che è poi sempre riproduzione d'intuizioni) sarebbe inconcepibile senza l'unità del reale; e, se Cesare e Pompeo non fossimo noi stessi, cioè quell'universo che si determinò un tempo come Cesare

e Pompeo e si determina ora come noi vivendo quelli in noi, di Cesare e di Pompeo non potremmo farci alcun' idea. E che poi l' individualità sia irriproducibile, e riproducibile solo l'universale, sarà certamente una dottrina della « sana » filosofia, ma della sana filosofia scolastica, che distaccava universale e individuale, faceva di questo l'accidente di quello (la polvere, che il tempo rapisce), e ignorava che il vero universale è l'universale individuato, e che il solo vero *effabile* è il cosiddetto *ineffabile*, il concreto e individuale. E, infine, che cosa importa che non si abbia sempre in pronto il materiale per riprodurre con piena esattezza tutte le opere d'arte o una singola opera d'arte del passato? La riproduzione piena del passato è, come ogni lavoro umano, un ideale, che si attua all' infinito, e, per ciò stesso, si attua sempre, nel modo che è consentito dalla conformazione della realtà in ciascun istante del tempo. C' è, in una poesia, una sfumatura di cui ci sfugge il pieno significato? Nessuno vorrà affermare che quella sfumatura, di cui ora abbiamo una crepuscolare visione che non ci soddisfa, non riescirà a rideterminarsi meglio in avvenire, a forza d' indagine e di meditazione e pel formarsi di condizioni favorevoli e di correnti simpatetiche.

Perciò, quanto il gusto è sicuro della legittimità del suo disputare, altrettanto la ricerca e interpetrazione storica è infaticabile nel restaurare e serbare e allargare la conoscenza del passato; lasciando che i relativisti e gli scettici del gusto e della storia di tempo in tempo diano pur fuori i loro gridi disperati, che non inducono nessuno, e neppure, come si è visto, essi stessi, all'effettiva disperazione del non giudicare.

Senonché, chiusa la lunga ma indispensabile parentesi, e ripigliando il filo del discorso, arte, esegesi storica e gusto, se sono antecedenti della critica, non sono ancora la critica. Infatti, con quel triplice presupposto, non si ottiene altro che la riproduzione e il godimento dell'immagine-espressione; cioè si torna e ci si rimette né piú né meno che nella condizione dell'artista produttore, nell'atto che produceva la sua immagine. Né da quella condizione si esce col proporsi, come alcuni vantano, di riprodurre in nuova forma l'opera del poeta e dell'artista, dandone un equivalente; onde definiscono il critico: *artifex additus artifici*. Perché quella riproduzione in nuova veste sarebbe una traduzione, ossia una variazione, un'altra opera d'arte, ispirata in qualche modo dalla prima; e, se fosse la medesima, sarebbe una riproduzione pura e semplice, una riproduzione materiale, con le stesse parole, con gli stessi colori, gli stessi toni: ossia inutile. Il critico non è *artifex additus artifici*, ma *philosophus additus artifici*: la sua opera non si attua se non quando l'immagine ricevuta si serbi e si oltrepassi insieme; essa appartiene al pensiero, che abbiamo visto superare e rischiarare di nuova luce la fantasia, e rendere percezione l'intuizione, e qualificare la realtà, e perciò distinguere la realtà dall'irrealtà. In questa percezione, in questa distinzione, che è sempre e tutto critica ossia giudizio, la critica d'arte, di cui ora particolarmente trattiamo, nasce con la domanda: se e in quale misura il fatto, che si ha innanzi come problema, sia intuizione, cioè, sia reale come tale, e se e in quale misura non sia tale, cioè sia irreale: realtà e irrealtà, che in arte si chiamano bellezza e brut-

tezza, come in logica verità ed errore, in economia utile e danno, in etica bene e male. Sicché tutta la critica d'arte può contrarsi in questa brevissima proposizione, la quale per altro basta a differenziare l'opera sua da quella dell'arte e del gusto (che, per sé considerati, sono logicamente muti), e dell'erudizione esegetica (che manca di sintesi logica, e perciò è anch'essa, logicamente, muta): — « C'è un'opera d'arte *a* », — con la corrispondente negativa: — « Non c'è un'opera d'arte *a* ».

Sembra un'inezia, ma né piú né meno di come una inezia sembrava la definizione dell'arte come intuizione, e invece si è poi visto quante cose inchiudeva in sé, quante affermazioni e quante negazioni: tante e poi tante, che io, quantunque sia proceduto e proceda in modo analitico, non ho potuto e non potrò darne se non alcuni cenni. E quella proposizione o giudizio della critica d'arte, quel: « C'è l'opera d'arte *a* », importa anzitutto, come ogni giudizio, un soggetto (l'intuizione dell'opera d'arte, *a*), a ottenere il quale occorre il lavorio dell'esegesi e della riproduzione fantastica col congiunto discernimento del gusto: cosa che abbiamo visto quanto sia spesso ardua e complicata, e in cui molti si smarriscono per manco di fantasia o per iscarsezza e superficialità di cultura. E importa, inoltre, come ogni giudizio, un predicato, una categoria, e in questo caso la categoria dell'arte, che deve essere nel giudizio concepita, e che diventa perciò il concetto dell'arte. E anche pel concetto dell'arte abbiamo visto a quante difficoltà e complicazioni dia luogo, e come esso sia un possesso sempre instabile, continuamente aggredito e insidiato e continuamente da difendere contro gli assalti e le insidie. La cri-

tica d'arte perciò si svolge e cresce, decade e risorge, con lo svolgersi e decadere e risorgere della filosofia dell'arte; e a ciascuno è dato paragonare quella che essa fu nel medioevo (dove si può quasi dire che non fu), e quel che divenne nella prima metà del secolo decimonono con Herder e Hegel e i romantici, e in Italia col De Sanctis; e, in un campo piú ristretto, quel che essa fu col De Sanctis, e ciò che divenne nel successivo periodo naturalistico, in cui il concetto dell'arte si ottenebrò, confuso perfino con la fisica e con la fisiologia, anzi con la patologia. E, se per una metà o per meno della metà le discordie sui giudizî dipendono dalla poca chiarezza circa quello che l'artista ha fatto, dalla mancanza di simpatia e di gusto, per un'altra metà, o per piú della metà, esse derivano dalla poca distinzione delle idee sull'arte; onde spesso accade che due individui siano sostanzialmente consenzienti circa il valore di un'opera d'arte, salvoché l'uno approva nelle sue parole ciò che l'altro biasima, perché l'uno e l'altro si riferiscono a una diversa definizione dell'arte.

Per questa dipendenza della critica dal concetto dell'arte, tante forme sono da distinguere di falsa critica quante di falsa filosofia dell'arte: e, per tenerci alle forme capitali di cui già si è discorso, c'è una critica che invece di riprodurre e caratterizzare l'arte, la frantuma e classifica; e ce n'è un'altra, moralistica, che tratta le opere d'arte come azioni rispetto a fini che l'artista si propose o si sarebbe dovuto proporre; e c'è quella edonistica, che presenta l'arte come tale che ha raggiunto o no la voluttà e il divertimento; e c'è quella intellettualistica, che ne misura i progressi alla stregua dei progressi della filosofia, e di Dante conosce la

filosofia e non la passione, e Ariosto giudica debole perché trova in lui una debole filosofia, e Tasso piú serio perché ne ha una piú seria, e Leopardi contradittorio nel suo pessimismo; e c'è quella che stacca il contenuto dalla forma, e che si suol chiamare psicologica, e, invece di guardare alle opere d'arte, guarda alla psicologia degli artisti in quanto uomini; e c'è l'altra che stacca le forme dal contenuto e si compiace delle forme astratte, perché, secondo i casi e le simpatie individuali, le ricordano l'antichità o il medioevo; e c'è un'altra ancora, che trova bellezza dove trova ornati retorici; e c'è infine quella che, fissate le leggi dei generi e delle arti, accoglie o respinge le opere d'arte secondo che si accostino o si discostino dai foggiati modelli. Né le ho enumerate tutte, né avevo in animo di far ciò, e neppure vorrò esporre la critica della critica, che non potrebbe essere altro che una ripetizione della di sopra tracciata critica e dialettica dell'Estetica; e già nei pochi accenni dati, si sarà avvertito l'iniziarsi della inevitabile ripetizione. Piú proficuo sarebbe compendiare (se anche un rapido compendio non richiedesse troppo spazio) la storia della critica, e mettere i nomi storici alle posizioni ideali che ho additate; e mostrare come la critica dei modelli infierisse soprattutto nel classicismo italiano e francese, e quella concettualistica nella filosofia tedesca del secolo decimonono, e quella moralistica nel periodo della riforma religiosa o del risorgimento nazionale italiano, e la psicologica in Francia col Sainte-Beuve e con tanti altri, e l'edonistica si effonda specialmente nei giudizî della gente di mondo, dei critici da salotto e da giornale; e quella delle classificazioni, nelle scuole, dove sembra che l'ufficio della critica sia coscienziosamente adem-

piuto, quando si è investigata la cosiddetta origine dei metri e della « tecnica » e dei « soggetti » e dei « generi » letterarî e artistici, ed enumerati i rappresentanti che i varî generi ebbero.

Per altro, le forme che ho sommariamente descritte sono forme di critica, tuttoché errata; la qual cosa non si può dire, in verità, di altre forme che innalzano le loro bandiere e si combattono tra loro, prendendo i nomi l'una di « critica estetica » e l'altra di « critica storica », e che io chiedo il permesso di battezzare invece, come meritano, c r i t i c a p s e u d o e s t e t i c a (o estetistica), e c r i t i c a pseudostorica (o storicistica). Queste due forme, pur nel contrasto fierissimo tra loro, hanno in comune l'aborrimento contro la filosofia in genere e contro il concetto dell'arte in ispecie: contro ogni intervento di pensiero nella critica d'arte, che, secondo gli uni, è competenza delle anime artistiche, e, secondo gli altri, degli eruditi. In altri termini, gli uni e gli altri riabbassano la critica sotto la critica, gli uni riportandola al puro gusto e godimento dell'arte, gli altri alla pura ricerca esegetica o preparazione dei materiali per la riproduzione fantastica. Che cosa abbia da fare l'Estetica, la quale importa pensiero e concetto dell'arte, col puro gusto, privo di concetto, è difficile dire; e che cosa abbia da fare la storia con la slegata erudizione intorno all'arte, non organabile a storia perché priva di concetto dell'arte e ignara di ciò che l'arte sia (laddove la storia richiede, sempre, che si conosca ciò di cui si narra la storia), è anche piú arduo stabilire; e tutt'al piú si potrebbero venire notando le cagioni della strana « fortuna », cui sono andate soggette quelle due parole. Del resto, non ci sarebbe alcun male né in

quei nomi né nel rifiuto a esercitare la critica, posto che i fautori dell'uno e dell'altro indirizzo si tenessero veramente nei confini da loro medesimi segnati, e gli uni godessero le opere d'arte, e gli altri radunassero materiali per l'esegesi; e lasciassero far la critica a chi vuol farla, o si appagassero di dir male della critica senza toccar problemi, che le appartengono. Per questo atteggiamento di astensione occorrerebbe, né piú né meno, che gli estetizzanti non aprissero bocca, estasiandosi nell'arte e rimasticandone silenziosi le gioie; e che, tutt'al piú, scontrandosi coi loro simili, se l'intendessero tra loro, come si dice che facciano gli animali (chi sa poi se sarà vero!), senza parlare: il volto inconsapevolmente atteggiato a rapimento, le braccia allargate nel gesto di maraviglia o le mani congiunte nella prece di ringraziamento pel gaudio provato, dovrebbero dir tutto. E gli storicisti, da lor parte, potrebbero, sí, parlare; parlare di codici, di correzioni, di date croniche e topiche, di avvenimenti politici, d'incidenti biografici, di fonti dell'opera, di lingua, di sintassi, di metri, ma non mai di arte; alla quale servono, ma al cui viso non possono, in quanto semplici eruditi, levare gli occhi, come il servo non li leva a fissare in viso la padrona, alla quale pure spazzola le vesti o prepara le vivande: *sic vos, non vobis.* Ma sí, andate a chiedere a uomini, per quanto stravaganti siano nelle loro idee e fanatici nelle loro stravaganze, di codeste astensioni e sacrificî ed eroismi! Andate, in particolare, a chiedere a chi, per una o per altra ragione, tutta la vita bazzica con l'arte, di non parlare e non giudicare d'arte! E i muti estetizzanti parlano e giudicano e ragionano d'arte, e altrettanto fanno gl'inconcludenti sto-

ricisti; e poiché in quel parlare non hanno la guida, da essi spregiata e aborrita, della filosofia e del concetto dell'arte, — e di un concetto hanno pur bisogno, — quando il buon senso per ventura non suggerisca loro, senza che se ne avvedano, quello giusto, essi errano fra tutti gli svariati preconcetti, moralistici ed edonistici, intellettualistici e contenutistici, formalistici e retorici, fisiologici e accademici, che ho ricordati, ora appigliandosi all'uno ora all'altro, ora conturbandoli tutti insieme e contaminandoli. E lo spettacolo piú curioso (sebbene prevedibile dal filosofo) è che, nel loro spropositare sull'arte, gli estetisti e gli storicisti, gli avversarî inconciliabili, moventi da punti opposti, si conciliano tanto bene che finiscono col dire gli stessi spropositi; e niente è piú divertente del venire ravvisando le piú viete idee intellettualistiche e moralistiche nelle pagine dei commossi amanti dell'arte, commossi a segno da odiare il pensiero: e dei positivissimi storici, tanto positivi da temere di compromettere la positività col procurar d'intendere l'oggetto delle loro ricerche, che, per caso, questa volta si chiama l'arte!

La vera critica d'arte è certamente critica estetica, ma non perché disdegni la filosofia come quella pseudoestetica, anzi perché opera come filosofia e concezione dell'arte; ed è critica storica, ma non perché si attenga all'estrinseco dell'arte, come quella pseudostorica, ma anzi perché, dopo essersi valsa dei dati storici per la riproduzione fantastica (e fin qui non è ancora storia), ottenuta che si sia la riproduzione fantastica, si fa storia, determinando che cosa è quel fatto che ha riprodotto nella sua fantasia, e cioè caratterizzando il fatto mercé

il concetto, e stabilendo quale è propriamente il fatto che è accaduto. Cosicché le due tendenze, che sono in contrasto negli indirizzi inferiori alla critica, nella critica coincidono; e «critica storica dell'arte» e «critica estetica» sono il medesimo: adoperare l'una o l'altra parola è indifferente, e l'una e l'altra può avere il suo uso particolare solo per ragioni di opportunità, come quando si voglia, per esempio, con la prima richiamare piú specialmente alla necessità dell'intelligenza dell'arte, e con la seconda, all'oggettività storica della considerazione. Viene cosí parimenti risoluto il problema, posto da taluni metodologisti, se la storia entri nella critica d'arte come mezzo o come fine: essendo ormai chiara che quella storia che si adopera come mezzo, appunto perché mezzo, non è storia, ma materiale esegetico; e quella che ha valore di fine, è certamente storia, ma non entra nella critica come un elemento particolare sí bene come il costituente e il tutto; il che per l'appunto esprime la parola « fine ».

Ma, se la critica d'arte è critica storica, ne consegue che l'ufficio di discernere il bello e il brutto non potrà in essa restringersi al semplice approvare e rifiutare, come nella coscienza immediata dell'artista in quanto produce o dell'uomo di gusto in quanto contempla; e dovrà ampliarsi ed innalzarsi a quella che si chiama spiegazione. E poiché nel mondo della storia (che è poi il mondo senz'altro) non esistono fatti negativi o privativi, ciò che al gusto appare repugnante e brutto perché non artistico, non sarà, nella considerazione storica, né repugnante né brutto, perché essa sa che ciò che non è artistico è pur qualche altra cosa,

e ha un suo proprio diritto all'esistenza, tanto vero che è esistito. Non è artistica la virtuosa e cattolica allegoria che Torquato Tasso compose per la *Gerusalemme*, o le declamazioni patriottiche del Niccolini e del Guerrazzi, o le sottigliezze e le concettosità che il Petrarca introdusse nelle sue nobili, leggiadre e malinconiche rime; ma l'allegoria tassesca è una delle manifestazioni dell'opera della Controriforma cattolica nei paesi latini; le declamazioni niccoliniane e guerrazziane, tentativi violenti di concitare gli animi degli italiani contro lo straniero e il prete, o adesioni alla moda di quel concitare; le sottigliezze e le concettosità del Petrarca, culto di eleganza tradizionale trovadorica, ravvivato e arricchito nella nuova civiltà italiana; cioè, sono tutti fatti pratici, degni di rispetto e storicamente assai significanti. Si potrà bene, per vivezza di linguaggio e per acconciarsi al parlare corrente, seguitare a parlare, nel campo della critica storica, di bello e di brutto; purché si mostri in pari tempo, o si accenni e si lasci intendere, o per lo meno non si escluda, il contenuto positivo non solo di quel bello ma anche di quel brutto, che poi non potrà mai venire cosí radicalmente condannato nella sua bruttezza come quando verrà giustificato e inteso a pieno, perché, in questo caso, vien tolto via nel modo piú radicale dalla sfera che è dell'arte.

Per questa ragione, la critica d'arte, quando è veramente estetica, ossia storica, si amplia nell'atto stesso a critica della vita, non potendo giudicare, cioè assegnare il loro carattere alle opere dell'arte, senza insieme giudicare le opere della vita tutta, assegnando a ciascuna il proprio carattere: come si osserva nei critici veramente grandi, e

sopra tutti nel De Sanctis, che è cosí profondo critico d'arte come di filosofia, di morale e di politica nella sua *Storia della letteratura italiana* e nei *Saggi critici*, e cosí profondo nell'una perché profondo nelle altre, e all'inverso: la forza della sua pura considerazione estetica dell'arte è la forza della sua pura considerazione morale della morale, della sua pura considerazione logica del filosofare e via dicendo. Perché le forme dello spirito, delle quali la critica si vale come di categorie di giudizio, sono bensí idealmente distinguibili nell'unità, ma non materialmente separabili tra loro e dall'unità, se non si voglia vederle subito inaridire e morire. La distinzione usuale della critica d'arte dalle altre critiche serve dunque semplicemente a indicare, che l'attenzione del parlante o dello scrittore è rivolta a uno piuttosto che a un altro aspetto dello stesso unico e indivisibile contenuto. Ed empirica è altresí la distinzione, che finora per procedere con didascalica chiarezza ho serbata nelle mie parole, tra critica e storia dell'arte: la quale è mossa segnatamente da ciò che, nell'esame della letteratura e dell'arte contemporanee, prevale l'intonazione giudicante o polemica, a cui meglio sembra convenire il vocabolo « critica », e in quello della letteratura e dell'arte piú remota prevale l'intonazione narrativa, epperò si chiama piú volentieri « storia ». In effetto, la vera e compiuta critica è la serena narrazione storica di ciò che è accaduto; e la storia è la sola e vera critica che si possa esercitare sui fatti dell'umanità, i quali non possono essere non-fatti, dacché sono accaduti, e non sono dominabili dallo spirito in altro modo che con l'intenderli. E come la critica d'arte ci si è mostrata inscindibile dalle altre critiche, cosí anche la

storia dell'arte solamente per ragioni di letterario risalto si potrà scindere dalla storia complessiva della civiltà umana, entro la quale essa certamente segue la sua legge propria, che è l'arte, ma dalla quale riceve il movimento storico, che è dello spirito tutto e non mai di una forma dello spirito, avulsa dalle altre.

1912.

INIZIO, PERIODI E CARATTERE

DELLA STORIA DELLA ESTETICA

I

Altra volta, scrivendo alcuni cenni di storia dell'Estetica, accolsi la comune sentenza che l'Estetica sia scienza affatto moderna, sorta tra il Sei e il Settecento e cresciuta rigogliosa negli ultimi due secoli. E sebbene io sia tornato a piú riprese su quella sentenza, armato di dubbî, e l'abbia rimessa tra me e me in questione, mi è accaduto sempre di doverla alla fine confermare. Riconfermandola anche ora, stimo opportuno aggiungere alcune considerazioni, che varranno ad approfondirla e determinarla, e insieme a renderla piú persuasiva.

Anzitutto, che nel lungo periodo della civiltà ellenica sino alla fine del Rinascimento italiano mancasse la scienza estetica, non vuol già dire (come alcuni hanno creduto) che agli uomini, allora vissuti, mancasse il concetto della poesia o dell'arte in genere. Questa seconda cosa ha dell'assurdo nella stessa sua formola teorica, perché assurdo è che lo spirito, in qualsiasi momento della sua storia, sia inconsapevole di sé medesimo e difettivo dei suoi concetti essenziali; e contrasta apertamente col fatto, perché non è lecito negare il concetto, anzi l'altissimo concetto della poesia e dell'arte, che reggeva i giudizî dei greci e dei romani, né solo dei loro artisti, letterati e critici, ma dei loro circoli

sociali, e talvolta (come in Atene ai suoi tempi felici) del popolo intero. Se un siffatto concetto non fosse stato e non avesse operato, in qual modo si sarebbero mai potute formare nell'antichità quelle distinzioni di bello e di brutto, quelle graduatorie o canoni di poeti, che hanno resistito, intatte o quasi, alla prova dei secoli? in qual modo sarebbe stato possibile quel ragionare da fini intenditori che ancora si ammira in tante opere e parti di opere del pensiero greco-romano, nella commedia di Aristofane e nei dialoghi platonici, nei trattati poetici e rettorici di Aristotele, di Cicerone e di Quintiliano, nell'autore del *De oratoribus* e nell'altro che investigò lo *Stile sublime*? Per le medesime evidenti osservazioni di fatto, il concetto dell'arte non si può ricusare all'età del Rinascimento, nella quale (oltre che i poeti stessi e i pittori e gli scultori discorsero sottilmente delle cose dell'arte) si ebbero a schiere critici di professione, i quali seppero discernere l'oro e l'argento nella letteratura antica e nella moderna, e, per dirne una, avvertirono e affermarono la bella sanità della forma ariostesca e la novità e l'incipiente morbosità di quella tassesca, come in altro verso Aristofane aveva fatto per la tragedia di Euripide a paragone della tragedia eschilea. E, per meno evidenti ma non meno certi argomenti, si deve riconoscere quel concetto ai secoli che si dissero del medioevo, i quali se produssero (come senza dubbio produssero) poesia ed arte, non poterono produrla senza che accanto a lei sorgesse, come naturale riflesso, un giudizio della poesia e dell'arte; e in effetto anche il medioevo ebbe, com'è noto, le sue scuole, i suoi retori, i suoi mecenati di arti e di lettere, e le sue gare poetiche con relativi giudici di campo.

Nemmeno, in secondo luogo, col negare l'Estetica al periodo sopraindicato s'intende negare che si spendesse allora molta industria intorno alle cose dell'arte: ché anzi ai greci e ai romani si deve la fondazione della scienza pratica o empirica dell'arte nelle varie sue forme: la grammatica, la rettorica, la poetica, e le altre precettistiche attinenti alle arti figurative, all'architettura e alla musica. Le quali trattazioni non caddero del tutto in oblio durante il medioevo perché furono serbate e studiate in compendî e incluse nelle enciclopedie, ed ebbero anche in qualche misura incremento di nuove trattazioni, conformi ai nuovi bisogni; e tutte risorsero nel Rinascimento, e furono comentate, particolareggiate, ampliate e fuse in nuove trattazioni, che abbracciarono, insieme con la letteratura e l'arte antiche, quelle delle nuove nazioni. Dai sofisti ellenici agli umanisti italiani si compié in questa parte un ingente lavoro: un lavoro vero e proprio, positivo, proficuo, non già un affaccendamento a vuoto, uno sviamento, una pedanteria, come parve dipoi, e pare talvolta anche oggi per effetto della risonanza, che ancora vibra nell'aria, delle violente proteste e della tumultuosa rivolta romantica. Nonostante la quale tutti noi seguitiamo a parlare di tragedia e di commedia, di epica e di lirica, di poesia e di prosa; tutti ricorriamo alla distinzione di parole proprie e parole metaforiche, e di sineddoche e di metonimie e d'iperboli; tutti non sappiamo far di meno delle categorie grammaticali, del nome, dell'aggettivo, del verbo, dell'avverbio; tutti, quando occorre, discorriamo di stili architettonici, di pittura figurata e di paesaggio, di scultura a tutto tondo e ad alto o a basso rilievo; e, quel ch'è piú, tutti foggiamo nuovi concetti

empirici del medesimo tenore, sul modello degli antichi e rispondenti alle nuove condizioni di cultura e ai nuovi fatti che ci tocca dominare. Certo, questi concetti e vecchi e nuovi adoperiamo con cautela prima ignota, con osservanza dei loro limiti, con coscienza del loro fine, che è pratico e non critico e speculativo; sicché essi sono e non sono quelli degli antichi, e sono gli stessi ma purificati dei pregiudizî che vi si attaccavano e mescolavano. Ma ciò appunto comprova che l'opera compiuta per questa parte dagli antichi ebbe carattere di saldo acquisto, cosí saldo che si può riadattarla e modificarla e meglio intenderla, ma non mai disfarsene. Se per un istante ci rendiamo presente il tempo in cui non esistevano, o solamente in modo rude e iniziale, grammatiche, rettoriche, poetiche e le altre precettistiche, e immaginiamo di esser liberi di costruirle o no, e consapevoli insieme degli inconvenienti ed errori ai quali, quando saranno sorte, porgeranno appicco, ci torna impossibile, persino in immaginazione, adottare il partito di non costruirle; e con quell'ipotesi ci si fa chiara la loro indispensabilità. Giacché, nel caso descritto, si tratta né piú né meno che di provvedere alla tecnica e agli strumenti dell'educazione letteraria ed artistica, la quale può bensí essere, ed è stata molte volte, misconosciuta nella sua somma efficacia ed importanza e surrogata dalla vaga esortazione alla «spontaneità» e alla «genialità», ma impone poi da sé il proprio riconoscimento, e con sanzione assai severa, presso gli individui e presso le società che ne sono rimasti privi, i quali tutti mostrano in certo che di torbido e di fiacco i segni della mancata disciplina e sembrano invocarne l'utile giogo. Pedanti furono, indubbiamente, molti di quei precettisti e dell'anti-

chità e del Rinascimento, e pedantesche molte delle loro dottrine, che rendevano troppo meccanico il meccanismo; ma, senza dire che i pedanti s'incontrano dappertutto, e in tutti i tempi, si deve notare che presso i migliori di quegli autori la pedanteria è temperata dal concetto dell'arte, cosí alto e cosí vivace in quei tempi, e il meccanismo inevitabile e intrinseco al loro assunto, è, per cosí esprimerci, un meccanismo flessibile, con continue riferenze alle cose reali e con transazioni che sembrano contradizioni e sono, in quella cerchia, saggi accomodamenti. Anche oggi, ripigliando tra mano quei libri, vi troviamo sovente un freno e una guida, una *medicina mentis*, contro il pericolo e le male abitudini delle eccessive tendenze romantiche, e godiamo nel rimetterci alla scuola dei vecchi maestri.

Né, in terzo luogo, si vuol negare che, oltre il concetto dell'arte generalmente diffuso ed operante nei giudizî, si scorgano, in quel periodo, vestigi di altri pensieri piú propriamente filosofici: come sarebbe (per ricordare i principali) la scepsi platonica sul valore della poesia, che conteneva in sé l'esigenza di un'indagine sull'ufficio della fantasia e sul rapporto di essa col conoscere logico; e, nello stesso filosofo, la contrapposizione di miti e loghi, di favole e ragionamenti, d'immagini e concetti, con l'assegnazione alla poesia dei miti e non dei loghi; e i piú profondi e meglio determinati pensieri di Aristotele sulla poesia che differisce dalla storia perché si volge all'universale o all'ideale, sulla diversità tra intima poesia e semplice forma metrica, sul potere catartico di certe rappresentazioni artistiche, sulla correlazione di dialettica e rettorica, sulle proposizioni prive di significato logico e nondimeno significanti e perciò pertinenti alla considerazione

rettorica; e, infine, il tentativo che fa Plotino di risolvere il bello delle cose esterne in bello interiore e spirituale, e congiungere il concetto della bellezza con quello dell'arte. Anche le dottrine assai divulgate sulla poesia come indirizzata al piacere, o come insegnamento gradevole del vero ed esortazione allettatrice al bene, o come imitazione della natura, non sono del tutto vuote di contenuto filosofico e affatto insuscettibili di svolgimento critico: perché la prima fa pur valere a suo modo, contro il carattere logico e morale, quello del piacere non logico e non morale dell'arte; la seconda, contro il mero edonismo, il carattere teoretico; e la terza, contro l'astratta generalità delle idee, il carattere concreto e individuale delle figurazioni dell'arte, simili in ciò alle opere della natura. Persino presso gli scolastici è dato notare qualche spunto originale e fecondo, come sarebbe quello circa la *cognitio intuitiva* e la *species specialissima* in Duns Scoto; e, nel Rinascimento, il concetto della verità poetica o del « verisimile », come allora si chiamava, fu voltato e rivoltato e frugato ansiosamente, e pensieri acuti sull'universale poetico, sul giudizio immediato della poesia, sulla bellezza come espressività, ebbero a manifestare il Fracastoro, Giordano Bruno, il Campanella ed altri. È lecito perciò — e di questo permesso si è largamente profittato dai compilatori di dissertazioni accademiche — andare raccogliendo codesti e altri pensieri ed osservazioni sparse e scrivere intorno all'« Estetica » del tale o del tal altro autore antico, medievale e del Rinascimento, o, addirittura, intorno all'estetica di quelle varie epoche.

Ma, concessi ampiamente questi tre punti, e anzi munitili di buone avvertenze perché non accada di

trascurarli o dimenticarli, rifulge anche piú evidente che, nel periodo che va dai greci al secolo decimosettimo, l'estetica propriamente detta non ebbe luogo. Perché quel concetto dell'arte, di cui abbiamo celebrato l'efficacia, era, come si è detto, fuso nei giudizî o vagava in aforismi e sentenze, « sciolto e non legato », secondo l'espressione del Socrate platonico, ossia non connesso sistematicamente con gli altri concetti filosofici. La scienza empirica dell'arte era empirica, ossia non pensava davvero l'arte, paga di dividerla in parti e particelle, di generalizzare i casi singoli e fondarvi sopra precetti. E i lampi di filosofia dell'arte o di estetica, che balenano qua e là presso i filosofi, non solo non trovarono séguito, ma si spensero subito, senza effetto sui loro autori medesimi. E se si vuol obiettare che il séguito lo ebbero bensí, ma piú tardi, e che, per esempio, la negazione platonica della poesia ricomparve con Cartesio e Malebranche e produsse per contraccolpo la rivendicazione della fantasia; e l'abbozzo plotiniano di un sistema della bellezza, come irradiazione imperfetta dell'idea nella natura e piú perfetta nella mente dell'artista, torna, con maggiore ricchezza di particolari e maturità di metodo, nell'idealismo postkantiano; e l'accenno di Aristotele alle proposizioni non logiche è inverato nella moderna filosofia del linguaggio; e la *cognitio confusa* di Duns Scoto operò nel leibnizianismo e attraverso esso produsse l'*Æsthetica* del Baumgarten; e l'edonismo estetico antico si ravvivò negli estetici sensualisti del Settecento, che tanta azione esercitarono sulla kantiana *Critica del giudizio*, e via discorrendo; — con ciò non si fa poi altro che ribadire che l'Estetica appartiene ai tempi moderni, perché in questi solamente i germi sparsi nei tempi

anteriori attecchirono, e in questi solamente fu inteso il valore di quegli accenni precursori. Cosí le sentenze di Eraclito l'oscuro vennero tutte accolte nella logica hegeliana; ma siffatta giustizia, resa con tanto ritardo, conferma che al pensiero antico, nonostante i presentimenti di Eraclito, la vera dialettica rimase estranea.

Come per la dialettica, cosí per la filosofia dell'arte o Estetica, la cagione dell'essere mancata dall'antichità sino all'aurora dell'età moderna, è da riporre nel carattere del pensiero antico non meno che medievale e del Rinascimento il quale oscillò tra la natura e la sopranatura, tra il mondo e l'altro mondo, e non si fermò mai davvero nel concetto dello spirito, critica e unità di quelle due astrazioni; sicché poté dare una fisica e una metafisica, una scienza della natura e una teologia, ora l'una ora l'altra, e anche tutte e due insieme, ma non già una Filosofia dello spirito. Lo spirito era, in quella concezione, agguagliato alla natura, oggetto tra oggetti e cosa tra cose; onde, come la dottrina della poesia e dell'arte si esauriva nella « fisica » ossia nelle naturalistiche classificazioni delle grammatiche, poetiche, rettoriche e altrettali, cosí la logica nella classificatoria delle forme estrinseche o verbali, l'etica nella classificatoria delle virtú e dei doveri; e di là da esse e dalle altre discipline naturali era un'ontologia di principî trascendenti, che salivano dai miti dei fisiologi e dagli atomi dei materialisti al Dio dei cristiani. E sebbene il cristianesimo avesse resa assai piú intensa la coscienza della spiritualità del reale, esso tendeva, d'altra parte, nella teoria del conoscere verso l'apprensione immediata di Dio e in quella della pratica verso la negazione della

vita mondana, e perciò, per profondi che fossero e gravi di conseguenze i concetti gnoseologici ed etici dei suoi mistici ed asceti, questa profondità era compensata da altrettanto disinteresse verso quelle forme dello spirito che piú fortemente si attenevano al mondo, al sensibile, al passionale: ossia, nella sfera pratica, verso la teoria della vita politica ed economica, e, nella sfera teoretica, appunto verso la teoria della conoscenza sensibile o estetica; e per la prima si dové aspettare il pensiero di un Machiavelli e per la seconda quello di un Vico. Dal che si vede come la mancanza dell'Estetica nel periodo anteriore al secolo decimosettimo non dipendesse da contingenze e accidenti, ma fosse perfettamente coerente col carattere del pensiero e della vita di quel tempo.

La quale coerenza ai nostri occhi può apparire incoerenza, guardata al lume di nuovi e piú ampî concetti; ma poiché tali nostri piú ampî concetti sono risposte a problemi che allora non si erano posti, è chiaro che la taccia d'incoerenza sarebbe, nel caso presente, anacronistica e antistorica. Bisogna, insomma, quando si afferma che nel periodo di cui discorriamo mancò l'Estetica o altro ordine di produzione mentale, stare attenti a non introdurre nella parola « mancanza » il senso di una reale privazione, e perciò di un'angoscia e di un'infelicità, che in effetto non aveva luogo. I concetti « sciolti e non legati », ossia non dottrinalmente e sistematicamente elaborati, ma fusi nei giudizî e accrescentisi e determinantisi con questi, erano pur sufficienti a discernere il bello dal non bello, la poesia dalla non poesia, come il bene dal non bene, il vero dal non vero; e perciò le menti di quegli uomini navigavano piú o meno placidamente sul

mare della verità, mentre, da parte loro, le scienze empiriche schematizzavano le serie di giudizî, inducevano, astraevano e porgevano una guida al giudicare e al fare. Tutto il resto era un limite non avvertito (o solo di rado e fuggevolmente) in quanto tale, era un « sonno dommatico », appena variato da qualche sogno; e perciò non dava l'angoscia del limite-ostacolo, come la proveremmo noi se fossimo costretti a pensare meno di ciò che possiamo ora effettivamente pensare. In altri termini, l'errore che si commetterebbe col considerare come difetto, come stato di disgrazia, quella condizione mentale, sarebbe del tutto simile a quello di chi considerasse come infelice il tempo in cui non erano vie ferrate e navigazione a vapore, laddove infelici non siamo se non noi stessi, in immaginazione, quando, adusati ormai a tali comodi di vita, ci fingiamo trasportati in luogo in cui quei comodi non sarebbero e sarebbero invece i correlativi bisogni, nati con quei comodi. Verrà tempo in cui anche l'età nella quale noi viviamo, e che ci pare cosí luminosa, sarà rappresentata coi suoi limiti, perché un'altra piú ricca l'avrà sorpassata; ma la realtà dell'avvenire non è la realtà del presente. E senza nemmeno ricorrere all'idea di un'altra età, distante dalla presente per secoli o millennî, possiamo vedere in ogni istante, in noi stessi, nel nostro quotidiano progredire mentale, come piú ampî pensieri includano e sorpassino quelli dell'anno o del giorno o del minuto innanzi; e pure in ciascun minuto, giorno od anno noi siamo coerenti con noi stessi e soddisfatti, di quella coerenza e soddisfazione che è, e non è, in ciascun atto della vita.

II

La riprova della esatta corrispondenza tra la mancanza di un'Estetica propriamente detta e il carattere della filosofia antica è data dalla simultanea nascita della filosofia moderna e dell'Estetica. L'inizio di questa si colloca infatti, come si è accennato, tra il Sei e il Settecento, ossia coincide con la nascita del « soggettivismo » moderno, con la filosofia come scienza dello spirito, con la concezione del reale come immanente (immanente cioè allo spirito, perché l'immanenza nella natura, il cosiddetto panteismo, è anch'esso, come la natura stessa, forma di trascendenza). Rispetto all'epoca che cosí s'inizia, quella che si chiude, ossia quella che si è delineata di sopra, non appartiene alla storia, ma, tutt'al piú, alla preistoria dell'Estetica, della quale mostra solo, qua e là, alcun barlume e accenno. E poiché estetica e soggettivismo moderno sono cosí strettamente congiunti da formare una cosa sola, e poiché soggettivismo o filosofia dello spirito vuol dire genuina e schietta filosofia, filosofia vera e propria, contro ogni sorta di fisica, metafisica e teologia, non bisognerebbe aver paura di trarre l'ulteriore conseguenza: che la filosofia è veramente dei tempi moderni, e quella che cosí si chiama, dall'antichità al Rinascimento, è filosofia solo nella sua parte secondaria ed episodica, ma, nella principale e fondamentale, resta a volta a volta mitologia, religione, metafisica, misticismo, o com'altrimenti piaccia denominarla. Diciamo che non bisogna aver paura, perché or ora, a proposito dell'Estetica, abbiamo chiarito che cosa importino consimili negazioni, dirette

a qualificare un'epoca e non già a condannarla; e anche per un'altra considerazione, che, cioè, quella conseguenza non è tanto paradossale e nuova come sembra nel modo in cui viene dedotta e formulata, ove si ricordi che, negli ultimi due secoli, è stata vivissima la coscienza (e pari forse solo a quella che si ebbe col trionfo del cristianesimo) dell'avvento di qualcosa di così straordinario da far sì che, innanzi al nostro sguardo, le età precedenti si contraggano in un'unica epoca, alla quale la moderna risolutamente si contrappone; e l'epoca moderna è stata variamente definita come della Ragione ormai rischiarante l'uomo, dello Spirito pervenuto alla consapevolezza di sé medesimo, della Libertà tutta spiegata, o come l'epoca « positiva », che è succeduta alla « teologica » e alla « metafisica ».

Tornando all'Estetica, il problema al quale la nuova scienza prese a rispondere era (per darne una designazione sommaria e generica) dell'ufficio che la poesia, l'arte o la fantasia esercita nella vita dello spirito, e perciò della relazione della fantasia col conoscere logico e con la vita pratica e morale: il che poneva, con lo stesso atto, l'inversa domanda, sull'ufficio del conoscere logico e della vita pratica e morale, ossia dello spirito nella relazione e dialettica di tutte le sue forme. « Fare l'inventario dello spirito umano » era il nuovo motto d'ordine della speculazione; e il problema dell'Estetica formava parte del richiesto inventario, e insieme si convertiva nel tutto. Era cosa impossibile cercare a fondo la qualità della poesia o della creazione fantastica senza cercare a fondo tutto lo spirito, ed impossibile costruire una Filosofia dello spirito senza costruire un'Estetica; alla quale necessità nessun filosofo moderno si è sottratto, e, quando sembra che

alcuno se ne sia tenuto lungi, guardando meglio si scorge, che o ricadeva piú o meno nel vecchio dommatismo, o toccava anch'esso del problema estetico, sebbene in modo inconsapevole, indiretto o negativo. Il Kant (e può bastare questo esempio solenne), che piú a lungo di altri riluttò ad innalzare l'Estetica a trattazione filosofica, si vide alla fine costretto, terminate le due Critiche della ragion pura e della ragion pratica, ad aggiungervi la terza, quella del Giudizio estetico e teleologico, avvertendo la grave lacuna, e come il *hiatus*, che sarebbe altrimenti rimasto nel suo « inventario ». Né formano argomento contro ciò i propositi che talora si odono manifestare da moderni autori, di voler indagare l'Estetica « fuori e indipendentemente dalla filosofia »; perché il medesimo si trova ripetuto piú volte per l'Estetica e per la Logica, e si voleva semplicemente intendere « fuori della filosofia ontologica, trascendente e dommatica », ossia dalla metafisica: che era un proposito, in sostanza, assai lodevole, il quale reca conferma al nostro giudizio. Il legame dell'Estetica con tutta l'altra filosofia è insomma, nei pensatori moderni, intrinseco e non estrinseco, qual era invece nei filosofi delle età precedenti, che delle cose dell'arte trattavano solo in quanto le loro empiriche sistemazioni si configuravano in enciclopedie di cognizioni o in serie di cognizioni giustapposite.

Pure, per intendere e giudicare rettamente la storia dell'Estetica, e in generale della moderna filosofia, non bisogna darsi a credere che con l'inizio del soggettivismo moderno la vecchia filosofia trascendente o metafisica sparisse senz'altro, o che svanisse a poco a poco, o che possa dileguare del tutto in avvenire. Se si muove da codeste false

credenze, vedendo poi che in ogni sistemazione moderna c'è in misura piú o meno larga, e sia anche come lievissima ombra o neo, alcun residuo di metafisica e di trascendenza, si è tratti a concludere che, in ultima analisi, alla metafisica e alla trascendenza pur si riesce, e che perciò niente è sostanzialmente mutato di quanto si asseriva che fosse mutato. Per attenerci al caso dell'Estetica, non c'è estetico moderno che non possa essere tacciato, in questo o quel punto delle sue trattazioni, d'intellettualismo o di moralismo o di sensualismo o di astrattismo, e, alla fin del conto, di naturalismo e trascendenza. Ora, senza dubbio, le forme necessarie dell'errore (e il pensare metafisico o trascendente è tra esse), che la mente umana percorre nell'indagine, sono eterne, cioè ricorrono in perpetuo; ma il ripercorrerle, e anche l'indugiarvisi ed errare, non vuol dire che non si sia pregredito. E il progresso generale, pel quale la filosofia moderna si distacca in certo modo dall'antica e quasi le si contrappone come filosofia a metafisica, soggettivismo ad oggettivismo, immanenza a trascendenza, consiste nell'orientamento generale, nel motivo dominante, nell'intonazione della nuova filosofia rispetto all'antica, nella quale la metafisica era il principale e il pensiero critico il secondario ed episodico, e in lei, inversamente, il pensiero critico è il principale e la metafisica è l'episodio. Cosí il Kant, dopo avere, criticando i suoi predecessori, fermato che la bellezza è senza concetto, disinteressata, finale senza rappresentazione di fine, e fonte di piacere ma di piacere universale, riammetteva inavvedutamente l'intellettualismo nel definire l'opera d'arte come la rappresentazione adeguata di un concetto, nella quale il genio

combinerebbe intelletto e immaginazione, e riammetteva finanche la finalità esterna, spiegando il bello come simbolo della moralità; ma ciò non iscema la verità e la fecondità dei nuovi principî da lui stabiliti, ossia non fa che non siano risoluti i problemi che egli realmente risolse. Del pari lo Hegel, dopo avere affermato il carattere intuitivo della rappresentazione artistica, che è l'idea bensí ma in forma sensibile, ricadeva nel logicismo, col delineare una storia dialettica dell'arte come idea, e con altrettali sue dottrine; e, dopo avere riconosciuto che il bello è dello spirito e non della natura, costruiva una dottrina della bellezza nella natura, rifoggiando una sorta di plotinismo; ma, non per tanto, grandissima è la copia dei problemi da lui ben posti e ben risoluti, ed evidente l'avanzamento che egli fece compiere a tutto il complesso della scienza. Accade il medesimo per ogni altro aspetto delle loro filosofie, perché nessuno immaginerà di aver negato la forza del criticismo kantiano col notare la debolezza alla quale il suo autore s'abbandona, ponendo la Cosa in sé e restaurando implicitamente il dommatismo e la trascendenza; o la profonda riforma hegeliana della logica mercé la dialettica, sol perché lo Hegel trasporta la dialettica anche dove non può aver uso e dialettizza i concetti empirici della fisica e della zoologia, e dal pieno di una filosofia concreta fa risorgere un pensare astrattissimo e, nel peggior senso, metafisico.

Un'altra avvertenza è necessaria allo stesso fine della retta intelligenza della storia cosí dell'Estetica come in genere della filosofia moderna; ed è di non togliere in iscambio ciò che si chiama il « problema estetico » con un problema « unico », e di

non prendere alla lettera la denominazione abbreviata onde si designa un inesauribile ordine di problemi svariati e sempre nuovi. Se il problema fosse davvero unico, accadrebbe di necessità o che esso venisse sciolto, e in questo caso la scienza estetica morirebbe perché avrebbe conseguito a pieno il suo fine; o che esso non potesse risolversi mai, e sarebbe segno di problema mal posto, ossia non di problema ma di equivoco; o che esso si risolvesse solo in parte, per successive approssimazioni, senza mai raggiungere la pienezza della soluzione, e si tornerebbe al caso precedente, perché una verità a mezzo non è verità, e un problema non a pieno risolubile è problema mal posto. Ma, quando a quel nome collettivo si sostituisce la realtà che esso insieme accenna e copre, si vede che l'Estetica, e la filosofia tutta, è sempre e non è mai, ossia v i v e, e che i problemi sono bensí di volta in volta risoluti, ma che ciascuno, risoluto, ne genera altri da risolvere. E allora è dato, nell'esaminare le dottrine proposte ossia i problemi posti e risoluti da un singolo pensatore o da molti in un determinato periodo, rendersi conto del progresso della mente umana, che è il farsi eterno della verità.

Il problema, per esempio, intorno al quale in modo piú o meno consapevole lavorarono i retori e critici, segnatamente italiani, del Seicento, sollecitati dalle dispute e dalle riflessioni letterarie del secolo precedente, era del ritrovamento di una facoltà speciale per la produzione dell'arte, diversa dal semplice intelletto, e che fosse piú propriamente inventiva e creativa del bello, della quale essi discorsero sotto il nome di « ingegno », accostandola all'« immaginazione » o « fantasia »; e di una facoltà di giudicare l'arte, che non fosse la ragione razio-

cinante, e che denominarono il giudizio o il « gusto », e accostarono talora al « sentimento » e tal'altra al discernimento o intúito di un « non so che ». Ma, nello stesso tempo, Cartesio e i suoi prossimi seguaci, mirando a ridurre il conoscere umano all'evidenza matematica, ignoravano o respingevano quelli che ad essi sembravano torbidi modi di pensare e giudicare, e, per maggior gloria della *raison*, conculcavano la fantasia, e alla matematica e alla metafisica sacrificavano la poesia. Nondimeno, non si potrebbe dire che Cartesio fosse retrogrado rispetto a quegli escogitatori dell'ingegno, del gusto, del sentimento e del « non so che », o retrogradi costoro a paragone di Cartesio, perché i due problemi erano diversi e mettevano capo a diverse verità: i primi, infatti, venivano come a tentoni ritrovando l'ufficio della poesia e dell'arte nella vita dello spirito, e il secondo fondava, sebbene in forma razionalistica, una filosofia dello spirito, che era pur necessaria a togliere alle scoperte dei primi incertezza e precarietà. Tanto vero che non solo, sotto l'influsso cartesiano, si andarono componendo trattati che cercavano di ridurre le arti a un unico principio (Batteux) o di definire la bellezza nelle sue varie forme e ordini di manifestazione (André, Crousaz), ma dal cartesianismo provenne il Leibniz, il quale congiunse nel suo pensiero (e tale fu, per questa parte, il suo nuovo problema) le verità dei retori del Seicento e quella di Cartesio, e assegnò nella teoria della cognizione un posto alle conoscenze confuse e chiare, che precedono le distinte, alla poesia che precede la filosofia; e i suoi scolari fecero di quelle addirittura un corpo di dottrine, una scienza speciale, la *scientia cognitionis sensitivae*, l'*ars analogi rationis*, la *gnoseologia inferior*, che

battezzarono col nome di « *Æsthetica* ». Problema ben proposto e ben risoluto, quantunque la differenza meramente graduale o quantitativa tra cognizione intuitiva e cognizione intellettiva non bastasse a quelli che seguirono indi a poco e che, per continuare a svolgere l'Estetica disegnata e connettervi la teoria del genio e del gusto, si dovettero domandare se veramente la cognizione intuitiva fosse semplice cognizione intellettiva « confusa », e vennero via via convertendo questo concetto quantitativo e psicologico nell'altro, speculativo, dell'autonoma fantasia. Da una diversa e disgiunta cerchia di studî, dagli studî grammaticali e di logica formalistica sorgeva, circa lo stesso tempo, la scienza della grammatica o « grammatica filosofica », che, come razionalizzamento del procedere irrazionale ossia fantastico del linguaggio e delle grammatiche empiriche che vi erano sorte sopra per uso didascalico, potrebbe sembrare nient'altro che la formazione di un colossale errore; ma che per quel tentativo, comunque eseguito, d'intendere il linguaggio nella sua intrinseca legge, creò in effetto la filosofia del linguaggio, la quale rimase e si svolse, dispogliandosi via via dei pregiudizî della grammatica logica. Anzi, tra gli stessi elaboratori della grammatica logica non tardò a proporsi la questione, se si potessero considerare le forme immaginose, le cosiddette metafore o tropi, come ornati o aggiunti alla nuda forma logica, e si scoperse che esse non sono « abbellimenti », ma « forme spontanee di espressione » (Du Marsais). E, sebbene generalmente non fosse scorta, né allora né per lungo tempo di poi, la stretta relazione, anzi l'identità, tra i problemi della nuova filosofia del linguaggio e quelli della nuova scienza dell'arte o Estetica, tale

relazione fu intravvista dal Vico, che si fece a ricercare le origini delle lingue nelle origini stesse della poesia. Nondimeno, collocare il Vico sopra tutti gli estetici suoi contemporanei e dell'intero secolo decimottavo, è cosa che, se può essere certamente giustificata dalla grandiosità delle dottrine e degli abbozzi di dottrine di lui, anticipanti il lontano futuro, è da tenere per altro verso inesatta, come inesatti sono, a rigor di termini, tutti gli stabilimenti di primati, e ammissibili solo nell'uso empirico, per l'enfasi del discorso. Giacché anche il Vico, come ogni altro pensatore, approfondí alcuni o molti problemi, ma non ne sentí altri, che pure al suo tempo erano sorti e davano luogo a controversie; e fu intento soprattutto ad assodare l'originalità della fantasia contro le negazioni degli aridi cartesiani, e a determinarla come prima forma del conoscere nello svolgimento eterno dello spirito, e altresí nelle fasi sociologiche e nella storia reale delle società umane. Ma la grande e celebre questione estetica del secolo decimottavo era quella dell'assolutezza o della relatività del gusto; la quale implicava certamente (poiché ogni proposizione filosofica implica le altre tutte) la questione della natura dell'arte, cioè se essa appartenga ai piaceri pratici dell'individuo ovvero alle forme mentali della verità, senonché veniva proposta e formolata in relazione coi dubbî che sogliono nascere innanzi alla varietà e contrasto dei giudizî sul bello e sull'arte. Questione la piú generalmente dibattuta in quel tempo, come è attestato dalla sua ricca letteratura, ma non certamente la sola; e qui giova ricordarne subito due altre: quella circa il valore delle dottrine dei « generi letterarî » e delle « regole », tanto elaborate dalla poetica italiana del Rinascimento e

poi dalla francese, e quella intorno ai « limiti » ossia al carattere delle singole arti. Nella prima delle quali accade di veder sostenuto il partito della massima libertà, e udire la piú recisa protesta contro il preconcetto dei generi, proprio da uno scrittore che è per altri rispetti un razionalista quasi pedantesco, il Gravina: la qual cosa notiamo affin di ripetere ancora una volta che convien sempre, per intendere la storia, seguire la particolarità dei problemi e dei pensieri, schivando la tendenza eccessiva al semplificare, all'unificare e al ritrovare la coerenza dove non è. Nella seconda questione, verrebbe voglia di dire, come già per la grammatica filosofica, che la dottrina che ne venne fuori, quella lessinghiana, onde per ogni arte si delimitava un campo speciale di cose o di concetti (per la poesia le azioni, per la scultura i corpi, ecc.), rappresentasse nient'altro che l'aggiunta di un nuovo errore ai vecchi, e persino un peggioramento in confronto dell'acuto aforismo antico: *ut pictura poësis*. Ma, in realtà, il Lessing, senza risolvere o mal risolvendo il problema intrinsecamente assurdo della delimitazione, ben risolveva quello da cui aveva preso veramente le mosse: cioè dimostrava che nessun'arte (come, del resto, nessuna singola opera d'arte) può essere tradotta nell'altra e trovarvi il suo equivalente. Cosí egli trasportava assai piú in alto l'indagine sull'unità e diversità delle rappresentazioni artistiche; senza dire che, con la riduzione all'estremo del concetto dei limiti delle arti, dava origine all'opposta posizione e soluzione, che vede in quei limiti una classificazione tratta dalla fisica e perciò estranea all'estetica. Anche dagli studî intorno alle arti figurative venne la *Storia* del Winckelmann, il libro che creò, come si suol dire, la

vera e propria storia di quelle arti; ed è un detto, questo, che va soggetto a contraddizioni o almeno a restrizioni, perché il Winckelmann informò la sua storia a un criterio astratto e antistorico, la cosiddetta « Bellezza ideale », e fu, per questa parte, inferiore al Vico, presso cui la storia della poesia variava col variare delle condizioni sociali e degli atteggiamenti mentali. E nondimeno è vero, chi consideri la storiografia precedente delle arti figurative che si compone o di biografie di artisti o di raccolte antiquarie, che il Winckelmann ideò e tentò una storia interna di quelle arti, nonostante che nell'interiorità stessa di questa sua storia si annidasse una sorta di esteriorità. E al tempo del Winckelmann, e nel suo paese tedesco, lo Hamann e lo Herder entravano spontanei per la via già percorsa dal filosofo italiano: entrambi tanto minori di lui per larghezza e potenza speculativa, e che tuttavia non si potrebbero trascurare come le copie per l'originale giacché i problemi che essi trattavano, così simili a quelli del Vico ed episodici e saltuarî al paragone, sono pur nuovi, nutriti di concetti formati dipoi, e soprattutto nascevano su presupposti di cultura germanica, diversi da quelli, quasi esclusivamente classici e umanistici, del Vico. E altri ancora, rinfrescando con metodo psicologico alcune distinzioni degli antichi retori, s'industriavano di chiarire e definire, in relazione col bello e con l'arte, il sublime, il comico e altrettali forme del sentimento. Il Kant, sul finire del secolo, è come un punto di convergenza del pensiero estetico del Settecento (che nella *Critica del giudizio* si riflette con le sue indagini e polemiche, con le verità acquisite e coi dubbî che lo travagliavano), ma, insieme, un punto di partenza del pensiero che lo sorpassa; e ciò spiega come gli

storici dell'Estetica riconoscano al Kant, anche in questa cerchia, un posto cesareo o napoleonico, come colui al quale « due secoli, l'un contro l'altro armato », si volsero, aspettando la parola risolutiva. La quale rappresentazione semisimbolica si può anch'essa lasciar correre, purché la s'interpetri discretamente, essendo vero che nel Kant si ripropone, e in modo particolarmente intenso, la questione del suo secolo circa l'assolutezza o relatività del gusto, e le altre sulla regolarità o irregolarità del genio, sulla bellezza pura e la bellezza aderente, sul sublime e sul comico, e sui limiti delle arti. Ma è altrettanto vero che del dominio della bellezza il Kant non riesce a dare se non una caratteristica assai vigorosa ma negativa e generica, analoga a quella della legge morale da lui messa in salvo contro ogni sorta di etica materiale o utilitaria; e che in lui, antistorico e antidialettico, non si riflette davvero la già iniziata considerazione storico-dialettica della poesia e del linguaggio. E, per questa parte, non al Kant ma allo Herder, e anche al Leibniz e al Baumgarten (e, idealmente, al Vico) si riattacca l'estetica post-kantiana tedesca, quella che va dallo Schiller allo Hegel, fino ai minori e agli epigoni come lo Schopenhauer, e ancora ha seguaci. Nella quale estetica, per altro, il problema circa l'ufficio dell'arte nella vita dello spirito è unificato col problema dell'organo mentale onde si apprende l'Assoluto; e perciò l'arte ora si confonde con la filosofia, ora torna ad essere una forma inferiore di filosofia ossia un pensare mitologico, ora s'innalza a una sorta d'iperfilosofia; e l'unità dell'atto artistico, turbata da questo elemento estraneo, si scinde in contenuto e forma; e la rettorica, i generi letterarî, le divisioni delle arti, il bello della natura, i

sensi estetici e tutti gli altri empirismi sono serbati e, quel ch' è peggio, razionalizzati e dedotti al modo di verità filosofiche. Per la medesima ragione, in quegli estetici non è approfondito, ed anzi è perduto di vista, il legame della poesia con la pura espressione e col linguaggio concreto; e la filosofia del linguaggio tira per la sua via, inconsapevole di trattare, nei suoi dibattiti sull'origine del linguaggio e sul rapporto della parola con la logicità e altrettali, i problemi stessi dell'Estetica. Nonostante, insomma, la ricchezza di cognizioni e di osservazioni intorno alle cose dell'arte (che quei filosofi in parte raccoglievano dalla contemporanea critica e letteratura romantica, e in parte producevano in quanto essi stessi erano critici romantici), il loro problema precipuo, piuttosto che di Estetica, doveva considerarsi di logica della filosofia, e il loro sforzo si appuntava nel conciliare il nuovo soggettivismo kantiano con la vecchia metafisica e teologia; onde l'arte, coi suoi particolari problemi, finiva con l'entrare nelle loro trattazioni a un dipresso come la grammatica e la rettorica nelle enciclopedie medievali e nei sistemi scolastici, estrinsecamente, quando non era addirittura accismata al taglio della spada dei preconcetti schemi sistematici. Eppure, per un altro verso, il problema, che li occupava, spingeva assai innanzi la filosofia, e perciò anche l'Estetica, perché essi, sebbene chiusi nel guscio metafisico, lavoravano a stabilire uno spiritualismo assoluto; e qua e là rompevano anche il guscio, particolarmente col ricollegarsi, in conformità della nuova epoca politica e morale, al pensiero storico, e col concepire l'arte e il filosofare e ogni altra forma della vita come reali solamente nella storia. Un progresso, senza dubbio piú indiretto ancora, ma non

perciò trascurabile, per l'Estetica, si deve ravvisare persino nel positivismo e nello psicologismo, che successero a quell'idealismo metafisico e che, a prima vista, parvero soffocare e spegnere ogni idea dell'arte, la quale non poteva trovare, e non trovava luogo, nel nuovo naturalismo e nella nuova teologia materialistica. Ma poiché il nuovo naturalismo non era l'antico, e nasceva come opposizione al recente idealismo, esso conteneva nel suo fondo una polemica spesso rozza, ma non già illegittima né al tutto inefficace, contro i residui metafisici e teologici di quell'idealismo; e, concorrendo a sbarazzare il campo da essi, ricusandosi a « dedurre » l'Estetica, e raccomandando anche questa per il metodo fisiologico e fisico, dava un cattivo consiglio quanto a ciò che affermava, ma uno ottimo quanto a ciò che negava. E, fuori delle scuole propriamente filosofiche, ma non senza l'influsso della filosofia soprattutto idealistica e romantica, la critica letteraria e artistica (De Sanctis in Italia, Flaubert, e anche Baudelaire, in Francia, ecc.), proseguendo l'opera propria, formava una coscienza dell'arte che del pari e con pari ragione ripugnava all'astrattezza dei metafisici e alla grossolanità dei positivisti, e veniva affermando e ribadendo molte essenziali verità sulla « forma » artistica, suggerite dallo studio diretto e dalla pratica con l'arte, le quali preparavano e facevano sentire il bisogno di un allargamento dell'indagine e di una nuova sistemazione.

III

Questi rapidi cenni sono non già una delineazione della storia dell'Estetica, ma, come si è detto, una piccola esemplificazione a mostrare la varietà dei problemi di tale storia e l'impossibilità di esporla (ove non si voglia alterarla o impoverirla) come storia di un « unico » problema. E si noti anche che, come varî furono i problemi trattati dai ricercatori, cosí varia sarà sempre la narrazione storica stessa, la quale, secondo l'interesse mentale dello storico, abbraccerà uno o piú o molti o moltissimi di essi, ma non mai tutti; e metterà in primo piano ora l'uno ora l'altro problema o gruppo di problemi, e lo presenterà anche, per ragioni di perspicuità didascalica, come quello fondamentale (πρὸς ἡμᾶς), ma non mai potrà giustificarne l'antecedenza assoluta (φύσει). Né si vieta certamente nella esposizione storica, di raggruppare i problemi affini e porre cosí un « medesimo » problema, « comune a piú pensatori » (e di questo procedere per raggruppamenti si è dovuto far uso anche nei cenni sommarî dati di sopra, tanto piú perché sommarî); ma conviene non perdere mai di vista il fatto che un cosiddetto medesimo problema si « colora », come si suol dire, « variamente » presso i singoli pensatori: la quale metaforica « varietà di colore », è, in effetti, varietà di determinazioni nel problema, e perciò varietà di problemi. E molto meno si vieta in forza della dimostrata varietà e dello svariatissimo incrociarsi dei problemi in ogni tempo, di ripartire la storia, che si narra, in periodi: purché anche in questo caso non si smarrisca la nozione

che i periodi sono approssimativi così nelle loro linee divisorie come nel loro stesso centro, e che perciò vi sono ordini di problemi i quali s'iniziano in un periodo e rimangono come sospesi, per venire talora ripresi uno o più periodi dopo: della qual cosa si può vedere qualche esempio anche nei cenni esposti di sopra. Dove è altresì adombrata una partizione della storia dell'Estetica in periodi, o piuttosto, in primo luogo, in una preistoria che comprende i duemila e più anni che precedono la critica e la filosofia del secolo decimosettimo, e in una storia, che dal secolo decimosettimo viene sino ai giorni nostri. E questa storia si sottodistingue più chiaramente in quattro periodi: il primo dei quali è dell'Estetica prekantiana, quando il tema principale era la ricerca di una « facoltà » estetica e del suo posto tra le altre « facoltà » dello spirito; — il secondo della kantiana e postkantiana fino all'esaurimento dell'idealismo metafisico, in cui le facoltà dello spirito furono tolte dalla loro astrattezza e giustapposizione ed intese come storia ideale dello spirito e l'arte prese posto in questo corso ideale, che per altro era ancora una sorta di epopea religiosa ed essa stessa vi diventava un mito, ora più ora meno che estetico; — il terzo, del positivismo e psicologismo, che si estende sin quasi alla fine dell'Ottocento, in cui, per reazione contro la metafisica, si tornò alla considerazione naturalistica dell'arte, e non si ottenne la teoria dell'arte, ma pur si ottenne qualche cosa, che fu il sano aborrimento dal metafisicheggiare in estetica; — e il quarto dell'Estetica contemporanea, che ripiglia, libera di metafisica e di positivismo ma non già di filosofia, la trattazione dei problemi dell'arte in

forma di Filosofia dello spirito estetico. Il quale ultimo periodo, che alcuni vorrebbero considerare già chiuso, è, a mio avviso, solo al suo inizio; e, in ogni caso, chiuso non è, perché un periodo si chiude quando si è formato tal complesso di nuovi problemi e di nuove soluzioni da dar principio a un altro periodo; e questo nuovo, che si avanza, io non riesco a vedere da nessuna banda, laddove vedo ben chiaro che è impegnata ancora la lotta dell'Estetica della pura intuizione o intuizione lirica contro non solo i preconcetti psicologici e naturalistici, già quasi del tutto fugati, ma contro i piú tenaci e duri che provengono dalla metafisica, la quale ha veramente educato e diseducato insieme il pensiero umano.

Checché sia di ciò, questi quattro periodi sono poi gli stessi della storia della filosofia moderna in ognuno dei suoi aspetti particolari, come facilmente tutti consentiranno rispetto al primo e al terzo di essi e non altrettanto facilmente rispetto al secondo e al quarto, perché pochi si sono avveduti che ciò che nel pensiero europeo negli ultimi decennî si è venuto formando, attraverso molteplici e piú o meno maturi e felici e logici tentativi, è appunto l'idea di una nuova filosofia, che malamente si considera come neoidealismo, neokantismo, neofichtismo, neohegelismo, e che è in realtà una filosofia antipositivistica insieme ed antimetafisica, la quale io ultimamente ho proposto di definire, in quella sua forma che a me è particolarmente accetta, come « il momento metodologico della Storiografia »[1]. Ma il proseguire in

[1] Si veda il capitolo: *Filosofia e Metodologia*, nella *Teoria e storia della storiografia* (3ª ed., Bari, 1920).

codeste considerazioni menerebbe oltre il disegno del presente discorso, ai fini del quale importava semplicemente enunciare, non solo la coincidenza della Estetica con la Filosofia, ma anche, e per conseguenza, della storia dell'Estetica con la storia della Filosofia. La quale coincidenza, del resto, viene ammessa nel fatto da quegli storici dell'Estetica, che indagano l'efficacia di tutta l'altra filosofia sul problema dell'Estetica, o da quegli storici delle altre sfere della filosofia, che indagano l'efficacia della Estetica sullo svolgimento della Logica o dell'Etica, e via discorrendo. Ma l'« azione reciproca », che costoro vengono riconoscendo e ritraendo, non è poi altro, anch'essa, che una « metafora » dell'unità dell'Estetica con la Filosofia. Fuori di metafora convien dire, che ogni problema logico o etico o altro che sia è insieme problema estetico, e all'inverso; anzi, per essere a pieno esatti, non sarebbe lecito nemmeno aggiungere: « all'inverso », perché, nelle prime parole, si è già, con un sol atto, affermato e il diritto e l'inverso.

1916.

IL CARATTERE DI TOTALITÀ

DELLA ESPRESSIONE ARTISTICA

Che la rappresentazione dell'arte, pur nella sua forma sommamente individuale, abbracci il tutto e rifletta in sé il cosmo, è stato assai volte notato; ed è questo anzi un criterio al quale si suol ricorrere per discernere l'arte profonda dall'arte superficiale, la vigorosa dalla fiacca, la perfetta dalla variamente imperfetta. Ma non era felice, nella vecchia Estetica, il modo in cui si usava teorizzare questo carattere, e che consisteva, com'è noto, nel raccostare l'arte alla religione e alla filosofia, con le quali si pensava che ella avesse comune il fine — la conoscenza della realtà ultima, — e che lo attuasse ora in guisa concorrente con le altre due, ora provvisoria e preparatoria a quella delle due che aveva grado supremo e definitivo, ora, infine, come costituente essa stessa questo grado supremo e definitivo.

Tale dottrina peccava in doppio verso, col concepire il processo conoscitivo semplicisticamente, senza differenze ed antitesi, e perciò ora puramente intuizionistico, ora puramente logico, ora puramente mistico; e col concepirlo come la scoperta di una verità statica, e perciò trascendente. Per questa via, il carattere cosmico o di totalità veniva bensí riconosciuto alla rappresentazione artistica,

ma col misconoscere l'arte in quel che ha di originale, e togliere forza alla produttività spirituale in genere.

A scansare il secondo errore e a mettersi in certo modo d'accordo col pensiero moderno, che è nel suo intimo e irresistibile impulso pensiero dell'immanenza e spiritualismo assoluto, l'arte è stata considerata, non piú come apprensione di un immobile concetto, ma come perpetua formazione di giudizio, di un concetto che sia giudizio; e questo spiegherebbe agevolmente il suo carattere di totalità, perché ogni giudizio è giudizio dell'universale. L'arte, dunque, non sarebbe semplice rappresentazione, ma rappresentazione giudicante, e assegnerebbe in un sol atto il posto e il valore alle cose, penetrandole con la luce dell'universale. Teoria che urta in una sola, ma cosí insormontabile difficoltà, che ne esce infranta: nella difficoltà che la rappresentazione giudicante non è piú arte, ma giudizio storico ossia storia Salvoché non si voglia continuare a ritenere la storia, come un tempo si soleva e ancora molti tengono, mera e bruta asserzione di fatti; ma in questo caso poi il giudizio o rappresentazione giudicante s'identificherebbe con la filosofia, con la cosiddetta « filosofia della storia », e non mai con l'arte. Insomma, con la teoria dell'arte come giudizio si evita bensí il vizio della immobilità e della trascendenza, ma non l'altro del semplicismo gnoseologico, che in essa prende la forma di un esclusivo logicismo, e forse riconduce a nuova e piú o meno larvata trascendenza, ma certo, per intanto, nega all'arte ciò che la fa arte.

L'arte è intuizione pura o pura espressione, non intuizione intellettuale alla Schelling, non logici-

smo alla Hegel, non giudizio come nella riflessione storica, ma intuizione affatto scevra di concetto e di giudizio, la forma aurorale del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e piú complesse. E, per renderci conto del carattere di totalità di cui essa è improntata, a noi non è mai bisognato uscir fuori dal principio della pura intuizione, né introdurvi correzioni o, peggio ancora, eclettiche aggiunte, ma è bastato tenerci stretti nei suoi confini, osservarli anzi col maggiore rigore, e, in quei confini, approfondirlo, scavando le inesauribili ricchezze che esso contiene.

Similmente, altra volta, contro coloro che opponevano l'arte non essere intuizione ma sentimento, o non solo intuizione, ma anche sentimento, e reputavano fredda l'intuizione pura, ci fu dato dimostrare che l'intuizione pura, appunto per essere scevra di riferimenti intellettualistici e logici, è piena di sentimento e di passione, cioè non ad altro mai conferisce forma intuitiva ed espressiva che ad uno stato d'animo, e perciò sotto quella freddezza apparente, c'è il calore, e ogni vera creazione di arte è pura intuizione solo a patto di essere pura lirica. E quando ci è accaduto vedere recenti teorici, con faticosi aggiramenti e per vie traverse, pervenire in ultimo alla sentenza che l'arte è intuizione e sentimento, ci è parso che dicessero a questo modo poco di nuovo, e anzi ripetessero cosa che è stata enunciata innumeri volte negli aforismi degli artisti e dei critici; e che, con quell'« e » congiuntivo, con quell'« anche » (a ragione tanto dallo Hegel aborrito in filosofia), si tenessero al di qua della vera elaborazione scientifica, e, in fatto di estetica, non attingessero l'unità del principio esplicativo, perché i due caratteri cosí enunciati apparivano sola-

mente aggregati l'uno all'altro, e tutt'al piú saldati, laddove ciò che bisogna è ritrovare l'uno nell'altro e identificarli.

Per quel che si attiene al carattere universale o cosmico che giustamente si riconosce alla rappresentazione artistica (e nessuno forse lo mise cosí bene in luce come Guglielmo di Humboldt nel saggio sullo *Hermann und Dorothee*[1]), la dimostrazione di esso è in quel principio stesso, considerato con attenzione. Perché, che cosa è mai un sentimento o uno stato d'animo? è forse qualcosa che possa distaccarsi dall'universo e svolgersi per sé? forse che la parte e il tutto, l'individuo e il cosmo, il finito e l'infinito hanno realtà l'uno lungi dall'altro, l'uno fuori dell'altro? Si sarà disposti a consentire che ogni distacco e ogni isolamento dei due termini della relazione non potrebbero esser altro che opera d'astrazione, per la quale solamente c'è l'individualità astratta, l'astratto finito, l'astratta unità e l'astratto infinito. Ma l'intuizione pura o rappresentazione artistica ripugna con tutto l'esser suo all'astrazione; o, anzi, non vi ripugna nemmeno, perché la ignora, appunto per il suo carattere conoscitivo ingenuo, che abbiamo detto aurorale. In essa, il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo; ed ogni schietta rappresentazione artistica è sé stessa e l'universo, l'universo in quella forma individuale, e quella forma individuale come l'universo. In ogni accento di poeta, in ogni creatura della sua fantasia, c'è tutto l'umano destino, tutte le speranze,

---

[1] Si vedano in particolare i §§ IV-X di quel saggio (pagine 129-40 della ediz. delle *Gesamm. Schriften*, a cura della Accad. prussiana, vol. II).

le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale, che diviene e cresce in perpetuo su sé stesso, soffrendo e gioiendo.

È perciò intrinsecamente inconcepibile che nella rappresentazione artistica possa mai affermarsi il mero particolare, l'astratto individuale, il finito nella sua finitezza; e quando sembra che ciò accada, e in certo senso accade veramente, la rappresentazione non è artistica, o non è compiutamente artistica. Nel travaglio del passaggio dal sentimento immediato alla sua mediazione e risoluzione nell'arte, dallo stato passionale allo stato contemplativo, dal pratico desiderare, bramare e volere all'estetico conoscere, si è allora, invece di giungere fino al termine del processo, rimasti a mezzo, in quel punto che non è nero ancora e il bianco muore, e che non può essere stato fermato in tale estetica contradizione se non per atto di vario e piú o meno consapevole arbitrio. Artisti che dell'arte sono tratti a valersi non solo come contemplazione e rasserenamento della loro passione, ma come questa passione stessa e a sfogo di essa, lasciano penetrare nella rappresentazione che elaborano i gridi e gli urli delle loro libidini, strazî, sconvolgimenti d'animo, e, con questa contaminazione, le conferiscono aspetto particolare, finito, angusto. La quale particolarità, finitezza ed angustia non è del sentimento — individuale e universale insieme come ogni forma ed atto del reale, — e non è della intuizione — parimenti individuale e universale insieme, — ma del sentimento che non è piú semplicemente sentimento, e della rappresentazione che non è ancora pura intuizione. Da ciò l'osservazione piú volte fatta, che gli artisti inferiori si dimostravano assai

piú documentarî rispetto alla propria vita e alla società del loro tempo che non gli artisti superiori, i quali trascendono il tempo, la società e sé medesimi in quanto uomini pratici. Da ciò anche quella sorta di turbamento, che ci recano opere che fremono bensí di passione, ma sono manchevoli nell'idealizzamento della passione, nella purezza della forma intuitiva, dove consiste il proprio dell'arte.

E per questa ragione, già nel mio ormai giovanile trattato di *Estetica* si ammoniva a non togliere tra loro in iscambio l'espressione, della quale si dava la teoria identificandola con l'intuizione e facendone il principio dell'arte, l'espressione estetica, e l'espressione pratica, che si chiama espressione, ma è nient'altro che il desiderare, bramare, volere e agire stesso, nella sua immediatezza, e diventa poi un concetto della logica naturalistica, ossia l'indizio di un determinato stato psichico reale, come p. es. nelle indagini darviniane sulla espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali. E la differenza veniva illustrata col mettere a riscontro l'uomo che è in preda all'ira e con l'effonderla la va consumando, e l'artista o l'attore che ritrae l'ira, e domina una tempesta affettiva, volgendovi sopra l'arco iridato della espressione estetica. L'impulso artistico è cosí profondamente distinto dall'impulso pratico che, come tutti ricordano, questa diversità ha suggerito la scena orrenda di un romanzo di Edmondo de Goncourt, in cui un'attrice, accanto al letto di morte dell'amante, è trascinata dal suo genio a riprodurre con artistica mimica i tratti dell'agonia, che nota nel volto del morente.

Dare, dunque, al contenuto sentimentale la forma artistica è dargli insieme l'impronta della to-

talità, l'afflato cosmico; e, in questo senso, universalità e forma artistica non sono due ma uno. Il ritmo e il metro, le rispondenze e le rime, le metafore che si abbracciano con le cose metaforizzate, gli accordi di colori e di toni, le simmetrie, le armonie, tutti questi procedimenti che i retori hanno il torto di studiare in modo astratto, e di rendere cosí estrinseci, accidentali e falsi, sono altrettanti sinonimi della forma artistica che, individualizzando, armonizza l'individualità con l'universalità, e perciò nell'atto stesso universalizza. Come, d'altro canto, le teorie che spuntarono già all'inizio dell'Estetica moderna, e furono prenunziate nell'antichità dall'oscura teoria catartica di Aristotele, sullo sciogliersi dell'arte da ogni interesse (la *Interesselosigkeit*, come formolò il Kant), ossia da ogni interesse pratico, sono da interpetrare come altrettante difese contro la tendenza a introdurre o lasciare persistere nell'arte il sentimento immediato, cibo non assorbito nell'organismo e che si cangia in veleno; e non punto come affermazione d'indifferenza pel contenuto dell'arte e riduzione di questa a semplice e frivolo gioco. Tale non era essa intesa nel pensiero dello Schiller, cui pur si deve l'intervento poco benefico della parola e del concetto di « gioco » nelle discussioni estetiche; sebbene tale diventasse poi nella cosiddetta « ironia » della estrema scuola romantica tedesca, quella ironia che Federico Schlegel celebrava come « agilità », Ludovico Tieck come facoltà del poeta di « non darsi tutto al suo soggetto, ma di librarvisi sopra », e che terminò in un'arte buffonesca, o al vasto mondo dell'arte sovrappose, unico ideale, l'arte buffonesco-grottesca, sollecitudine e tenerezza di Enrico Heine adolescente, che piú tardi, ricordando, la descriveva cosí:

Wahnsinn, der sich klug gebärdet!
Weisheit, welche überschnappt!
Sterbeseufzer, welche plötzlich
Sich verwandeln in Gelächter!...

La quale porgeva un esempio insigne di invasione della individualità pratica del poeta nella pura visione dell'arte, come si vede soprattutto nella cosiddetta « arte umoristica », e fu non ultimo motivo a indurre lo Hegel a diagnosticare il dissolvimento e a profetare la morte dell'arte nel mondo moderno. Se si volesse meglio illustrare, nella propria sua qualità, la liberazione dell'arte dall'interesse pratico, si potrebbe dire che in essa non si tratta già di una soppressione di tutti quegli interessi, ma piuttosto di farli valere tutti insieme nella rappresentazione, perché a questo modo solamente la rappresentazione individuale, uscendo dalla particolarità e acquistando valore di totalità, diventa concretamente individuale.

Ciò che col principio della pura intuizione si prova inconciliabile non è l'universalità, ma il valore intellettualistico e trascendente dato nell'arte all'universalità, nella forma dell'allegoria o del simbolo, in quella semireligiosa della rivelazione del Dio ascoso, e in quella del giudizio, che, distinguendo e unificando soggetto e predicato, rompe l'incanto dell'arte, e all'idealismo di essa sostituisce il realismo, agli ingenui fantasmi il giudizio percettivo e la considerazione storica. Inconciliabile, non solo perché contrario all'effettualità dell'arte, ma anche per questa ragione, che un simile disperato espediente teorico sarebbe superfluo e impaccerebbe col suo inutile peso la dottrina della pura intuizione, nella quale la rappresentazione artistica, come presuppone il sentimento cosmico, così offre

una universalità affatto intuitiva, formalmente diversa dall'universalità in qualsiasi modo pensata e adoperata come categoria di giudizio.

Ma coloro che ricorrono a siffatti espedienti, vi sono mossi altresí, e principalmente, da esigenze morali e moralistiche: ora a ragione pensosi innanzi a talune manifestazioni di falsa arte, ora a torto paurosi innanzi ad altre, che sono di arte vera ed affatto innocenti. Onde sarà opportuno aggiungere che, solo tenendo fermo il principio della pura intuizione, scevra di qualsiasi tendenza anche morale, è possibile fornire, da una parte, valide armi alla loro giusta polemica, e dall'altra, calmare le loro ingiustificate paure: cioè, solo con quel principio si viene a scacciare effettivamente l'immoralità dall'arte, senza cadere nella insipienza del moralismo. Per ogni altra via, si faranno nient'altro che varianti della famosa sentenza del 1858 del tribunale di Parigi nel processo contro l'autore di *Madame Bovary*: « *Attendu que la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant le mœurs...; attendu que pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression...* »: sentenza, che poteva essere firmata da uno dei personaggi del romanzo stesso, dal signor Homais, farmacista. Uomini di poca fede coloro i quali stimano che la morale abbia bisogno di essere artificiosamente coltivata e tenuta ritta nel corso delle cose mondane e, col medesimo artificio, insinuata nell'arte. Perché, se la forza etica è, com'è certamente, forza cosmica, e regina del mondo che è mondo di libertà, essa domina per virtú propria; e l'arte, con quanto maggiore purezza rifà ed esprime il moto del reale,

tanto piú è perfetta; quanto piú schiettamente è arte, tanto meglio ritrae la morale delle cose stesse. Che un uomo si accinga all'arte col proposito di sfogare un suo sentimento di odio e di livore, che importa? Se esso è davvero artista, dalla sua rappresentazione medesima nascerà sull'odio l'amore, e farà lui giusto contro sé ingiusto. E cosa importa che altri voglia abbassare la poesia a complice della propria sensualità e lussuria, quando, nel corso del lavoro, la coscienza artistica gl'imporrà di unificare la interiore dispersione che è della sensualità, e di chiarificare il torbido della lussuria, e gli metterà in bocca un involontario canto di angoscia o di tristezza? E, infine, altri ancora ben vorrà, per certi suoi intenti pratici, accentuare un particolare, colorare un episodio, pronunciare una certa parola; ma la logica dell'opera sua, la coerenza estetica, lo costringerà a disaccentuare quel particolare, a scolorare quell'episodio e a non pronunciare quella parola. La coscienza estetica non ha uopo di prendere a prestito dalla coscienza morale il sentimento del pudore, perché l'ha in sé medesima, come pudore e verecondia e castità estetica, e sa dove le tocca di adoperare non altra forma di espressione che il silenzio. Per contrario, quando un artista viola questo pudore e viola la sua coscienza estetica, e lascia penetrare nell'arte ciò che è artisticamente immotivato, abbia esso pure le piú nobili e decorose intenzioni, esso è tutt'insieme artisticamente falso e moralmente colpevole, perché manca al suo dovere di artista, che è per lui il dovere prossimo ed urgente. L'introduzione del sensuale e dell'osceno nell'arte, argomento al consueto scandolezzarsi della gente timorata, è uno solo dei casi di codesta immoralità, e non è detto che sia

proprio e sempre il peggiore, perché quasi peggiore a me vuol parere la sciocca esibizione della virtú, che rende sciocca la stessa virtú.

L'attività estetica, nel suo aspetto di controllo e freno di sé medesima, si suol chiamare il gusto; ed è noto che il gusto, nei veri artisti e nei veri intenditori di arte, « si affina con gli anni ». La qual cosa vuol dire per l'appunto che, laddove nell'età giovanile piace di solito l'arte passionale, alquanto esuberante e limacciosa, in cui abbondano le espressioni immediate e pratiche (amorose, ribelli, patriottiche, umanitarie o di altro colore), man mano sorge sazietà e nausea di codesti entusiasmi a buon mercato, e sempre piú piacciono quelle opere d'arte, e quelle parti e pagine di opere d'arte, che hanno conseguito la purezza della forma, la bellezza che giammai non istanca e giammai non sazia. E l'artista si fa sempre piú difficile e incontentabile nel suo lavoro, e il critico sempre piú difficile nei suoi giudizî, ma anche sempre piú fervido e profondo nelle sue ammirazioni.

E poiché siamo in questo discorso, lo continuo col dire che la filosofia dell'arte o Estetica, come ogni scienza, non vive fuori del tempo, ossia delle condizioni storiche; e perciò essa, secondo i tempi, svolge or uno or altro ordine di problemi, attinenti al proprio oggetto. Cosí nel Rinascimento, in cui la poesia e l'arte nei loro nuovi avviamenti reagivano contro la popolaresca rozzezza medievale, la dottrina estetica fece valere soprattutto i problemi della regolarità, della simmetria, del disegno, del linguaggio, dello stile, e ricostruí, sul modello degli antichi, la disciplina formale. E quando, dopo tre secoli, questa disciplina s'impedantí e mortificò la virtú artistica del sentimento e della fantasia,

e l'Europa tutta, intellettualizzata, poeticamente inaridí, e sopraggiunse come reazione il romanticismo, che persino tentò una rinascita di medioevo, l'Estetica corrispondente si riempié dei problemi della fantasia, del genio, dell'entusiasmo, abbatté e sconvolse generi e regole, e studiò il valore della ispirazione e della esecuzione spontanee. Ma ora, dopo un secolo e mezzo di romanticismo, non gioverebbe, per avventura, che l'Estetica desse maggiore risalto alla dottrina del carattere cosmico o integrale della verità artistica, alla depurazione che questa richiede dalle tendenze particolari e dalle forme immediate del sentimento e della passione? Vediamo, infatti, che in Francia, e qua e là anche altrove, si viene discorrendo di un « ritorno al classico », ai precetti del Boileau e alla letteratura del secolo del gran Luigi; il che non è senza frivolezza, né il ritorno è possibile come non fu possibile al Rinascimento tornare all'Antichità, e al romanticismo tornare al medioevo. Mi sembra, inoltre, che i piú di codesti predicatori di classicismo siano conturbati da poesia passionale peggio ancora degli avversarî da essi combattuti, che sono sovente anime semplici, e, come tali, piú facilmente correggibili e trasformabili in artisti di tipo classico. Comunque, l'esigenza, considerata in genere, è legittima, perché giustificata dalle presenti condizioni storiche.

Secondo un'osservazione piú volte rinnovata, la letteratura moderna, cioè degli ultimi centocinquant'anni, ha l'aria, nella sua fisonomia generale, di una grande confessione, e il suo libro capostipite sono per l'appunto le *Confessioni* del filosofo ginevrino. Questo notato carattere di confessione designa l'abbondare in essa dei motivi personali, particolari, pratici, autobiografici, di quanto ho

disopra chiamato « sfogo », distinguendolo dalla « espressione »; e accusa una correlativa debolezza nel rapporto della verità integrale, e perciò debolezza o assenza di ciò che si suol chiamare stile. E sebbene siano state molte volte disputate le cagioni della parte sempre piú larga che nella letteratura vengono prendendo le donne (e un autore tedesco di « Poetica », il Borinski, ha sostenuto che la società moderna, intenta alla dura lotta quotidiana degli affari e della politica, viene loro delegando le funzioni poetiche, come già le primitive società guerresche le assegnavano alle druidesse e altrettali profetesse!), a me pare evidente che la cagione genuina debba riporsi nell'anzidetto carattere di confessione, assunto dalla letteratura moderna. Per effetto di esso, sono state spalancate le porte alle donne, esseri sommamente affettivi e pratici, che, come sogliono leggere i libri di poesia sottolineando tutto ciò che consuona con le proprie e personali avventure e disavventure sentimentali, cosí si trovano sempre a grande agio quando sono invitate a vuotare le loro anime; né della mancanza di stile si danno troppo pensiero, perché, com'è stato detto argutamente: « *Le style, ce n'est pas la femme* ». Le donne baccheggiano nella letteratura moderna, perché gli uomini stessi si sono, esteticamente, alquanto infemminiti; e segno d'infemminimento è la scarsezza di pudore onde sciorinano tutte le loro miserie, e quella frenesia della sincerità, la quale, per essere frenesia, non è sincerità, ma piú o meno abile infingimento, che procura acquistarsi fede col cinismo, secondo l'esempio che offrí pel primo il Rousseau. E come gli ammalati, i gravemente ammalati, usano volentieri rimedî che, sotto specie di alleviare, aggravano il male, cosí, lungo il secolo

decimonono, e anche ai nostri giorni, si sono seguíti molteplici tentativi di restaurare la forma e lo stile, l'impassibilità, la dignità, la serenità dell'arte, la bellezza pura; e queste cose, cercate per sé, davano nuovo indizio e prova della deficienza che si avvertiva e non però si risanava. Piú virile fu l'altro tentativo di oltrepassare il romanticismo mercé il realismo e il verismo, chiedendo sussidio alle scienze naturali e all'atteggiamento che esse promuovono: ma l'esagerazione nel risalto dato al particolare in quanto tale, e alla folla dei particolari fu non attenuata ma accresciuta in quella scuola, che era anch'essa, per derivazione e carattere, romantica. Alla stessa esagerazione vanno riportate altre ben note manifestazioni letterarie: dalla « scrittura artistica », che in Francia fu invocata e rappresentata segnatamente dai Goncourt, fino agli spasmodici sforzi del nostro Pascoli per rendere realisticamente le impressioni immediate, e che di lui fanno, in certo senso, il precursore del futurismo e della musica dei « rumori ».

L'indole della malattia da cui è travagliato il gran corpo della letteratura moderna, fu notata presto, e non da piccoli critici, ma da grandi artisti, dei maggiori di Europa; e, quasi con le stesse parole, senza sapere l'uno dell'altro, Volfango Goethe e Giacomo Leopardi lumeggiarono a contrasto gli antichi e i moderni. I primi dei quali (diceva il poeta tedesco) « rappresentavano l'esistenza, e noi di solito l'effetto, essi dipingevano il terribile, noi dipingiamo terribilmente; essi il gradevole, noi gradevolmente: ... donde proviene tutto l'esagerato, tutto il manierato, tutta la falsa graziosità, tutta la tumidezza, perché quando si lavora l'effetto e per l'effetto, non si crede mai di averlo fatto abba-

stanza sentire »; — e la « semplicità » e « naturalezza » degli antichi lodava il poeta italiano, « per cui non andavano, come i moderni, dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura stessa la presenta, ma va sottilizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto: cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare piú il poeta che la cosa »; sicché « l'impressione della poesia o dell'arte bella » degli antichi era « infinita, laddove quella dei moderni è finita ». Anche il Goethe si compiaceva di aver inventato una buona parola per punzecchiare i romantici: « poesia da lazzaretto »; alla quale contrapponeva la « poesia tirteica », che non è solo quella che canta canzoni di guerra, ma tutta quella che « anima di coraggio l'uomo per sostenere le battaglie della vita ». E sebbene Oscar Wilde abbia protestato contro l'aggettivo « morboso » applicato al sostantivo « arte », la qualità del protestante convalida l'opportunità di tale aggettivo.

Il « carattere generale » di una letteratura o di un'arte non è da trasportare direttamente, e meno ancora come giudizio, alle opere di poesia prodotte da quella letteratura ed arte; e anzi, come sappiamo, non designa nulla di propriamente estetico ed artistico, sibbene una semplice tendenza pratica, che opera in ciò che in una letteratura non è propriamente artistico: nella sua materia cioè, e, talora, nei suoi difetti. E sarebbe superfluo avvertire che gli artisti di genio, i poeti di vena, le grandi opere e le grandi pagine, — ossia tutto quello che solo

conta nella storia della poesia — non soggiacciono alla malattia o alla tendenza generale. I grandi poeti e artisti convengono, in quella sfera luminosa, da ogni paese e da ogni tempo, e vi sono accolti cittadini e si riconoscono fratelli, o che appartengano all'ottavo secolo avanti Cristo o al ventesimo dopo Cristo, o che vestano il greco peplo o il lucco fiorentino o il giustacuore inglese o il bianco lino degli orientali; e sono tutti classici, nel senso migliore della parola, che è, a mio avviso, in una particolare fusione del primitivo e del coltivato, della ispirazione e della scuola. Nondimeno, sarebbe errato credere che la determinazione delle correnti del pensiero, del sentimento e della cultura di una età non giovi allo studio della poesia: perché, in primo luogo, giova a dare forma concreta ed efficace al criterio onde si discerne e scevera l'arte dei veri artisti da quella dei semiartisti, dei non-artisti e dei mestieranti; e giova, in secondo luogo, alla conoscenza degli stessi artisti grandi, preparando a scorgere le difficoltà che dovevano superare e le vittorie che riportarono sulla dura materia presa a lavorare e che innalzarono a contenuto d'arte; e infine (poiché anche i grandi artisti hanno le loro parti mortali) concorre a spiegare taluni loro difetti.

Ma la determinazione della tendenza prevalente o carattere generale giova altresí come mònito agli artisti, mettendoli in guardia contro l'avversario ch'essi incontrano nelle condizioni stesse tra le quali dovranno creare, e contro cui la critica non può porgere loro nessun altro aiuto se non per l'appunto questo assai generico mònito. Ma può piú particolarmente determinare questo mònito, esortandoli a non dare orecchio a quanti, ora e in addietro,

hanno spiegato e spiegano la disposizione psichica di sopra descritta come propria di un particolare popolo o razza, e passata in altri popoli per contagio epidermico; perché, quantunque sia vero che l'espressione immediata e violenta e rozza è assai frequente presso i popoli germanici, come quelli che hanno avuto piú breve corso di sociale raffinamento, essa è, in realtà, una disposizione genericamente umana, che appare in tutti i tempi e luoghi; e, storicamente, in forma intensa e come « fenomeno di massa », si è manifestata in ogni parte di Europa, dalla fine del Settecento in poi, perché rispondeva alle comuni e generali condizioni filosofiche, religiose e morali. E per la già fatta avvertenza, che quella tendenza è solo per indiretto letteraria, e primamente e direttamente è di origine filosofico-religioso-morale, è vano cercar di vincerla con medicamenti di estetici formalismi, quasi dipenda da ignoranza rettorica o tecnica; e la cattiva riuscita di ogni tentativo siffatto è stata già mentovata. La malattia scemerà e quasi sparirà con l'afforzarsi nell'anima europea di una nuova fede, cogliendo alfine il frutto di tante angosce sostenute, di tante fatiche esercitate, di tanto sangue versato: scemerà e sparirà al modo stesso che è stata contrastata o vinta, e può essere contrastata e vinta, nei singoli artisti, per effetto del sano svolgimento del loro carattere filosofico-etico-religioso, ossia della loro personalità, fondamento dell'arte come di ogni altra cosa. E se non iscemerà, e se anzi si accrescerà ancora e si complicherà nel prossimo avvenire, vorrà dire che una piú lunga prova è ancora indispensabile alla travagliata e travagliante società umana; e, ciò nonostante, gli artisti veri attingeranno pur sempre la verità integrale e la classicità della forma,

come, durante il corso del secolo decimonono, nell'imperversare del morbo, hanno saputo i grandi di cui si onora la letteratura moderna, da Goethe e Foscolo e Manzoni e Leopardi, a Tolstoi e Maupassant e Ibsen e Carducci.

1917.

APPENDICE

I

Ironia, satira e poesia.

Quando la mente si è resa familiare col concetto che l'arte è forma, ossia contenuto in quanto forma espressiva (e veramente nei tempi moderni questo concetto è passato in succo e sangue), non si sa frenare un senso di meraviglia nel rivedere i tentativi dei vecchi critici ed estetici che si sforzavano a distinguere tra materie artistiche e materie non artistiche, tra sentimenti di ordine poetico e sentimenti non poetici o non poetabili; e spesso, come i trattatisti dell'arte drammatica, giungevano ad asserire cose stravagantissime, per es., che i personaggi delle tragedie dovessero essere sempre monarchi, principi e signori, o almeno almeno alti dignitarî dello Stato, e che i romani e i greci bensí fossero poetici, ma non già i visigoti o i longobardi, non già i barbari o i moderni, e via dicendo. Pure, dopo aver sorriso di queste stravaganze, dopo avere respinto il presupposto teorico di quelle distinzioni tra sentimenti e sentimenti, corre l'obbligo d'intendere (e ciò fa lo storico della poesia) quali esigenze artistiche, storicamente determinate, operassero nell'imo fondo delle prime, e (come deve fare il filosofo) quali esigenze teoriche in quello delle seconde. E soffermandoci a queste ultime che sole qui c'importano, è dato additare sotto quelle distinzioni fallaci per lo meno una esigenza giusta, un « motivo di vero »: il bisogno cioè di discernere la schietta poesia e la pura arte dalla poesia ed arte apparente o estrinseca, l'avvertire piú o meno chiaramente che la forma espressiva ora è pura e libera, e solamente sé stessa, ora asservita ad altri fini teoretici e pratici.

In altri termini: la ricerca della distinzione tra le materie o parti della realtà che sarebbero poetiche e quelle che tali non sarebbero, sotto questa formulazione assurda accennava,

senza toccarla, alla distinzione legittima, non tra materia e materia, ma tra forme spirituali, e, in questo caso, tra l'espressione che è puro sentimento o pura intuizione (poesia), l'espressione che è segno di pensiero (prosa), e l'espressione che è strumento di commozione degli affetti o azione (oratoria). Distinzione fondamentale per chiunque prenda a trattare di arte[1]; tanto fondamentale che se anche di rado, e forse quasi non mai di proposito, è stata teoricamente formulata e sistemata, si ritrova nei comuni giudizî, che di un componimento in versi dicono che è eloquente ma non poetico, e di un altro che è prosastico o didascalico. Questi modi di giudizio si adoperano di continuo, non solo per la poesia ma per tutte le altre arti, a ragione discorrendosi, com'è noto, di pitture veramente pittoriche e di altre prosastiche, narrative, oratorie, edificanti o eccitanti; e similmente di sculture e di architetture, alcune poetiche, altre prosastiche.

Gioverebbe rendere sempre piú consapevole e rigoroso e metodico l'uso di tale distinzione, senza cui (per attenerci alla critica e storia della poesia e non affollare esempî tolti dai piú varî campi) non è dato intendere la natura e la storia di tante di quelle opere che si chiamano (nel senso greco-menandreo e romano e italiano della Rinascenza, e francese del secol d'oro) « commedie », e di tanti di quelli che si son chiamati nel secolo decimonono « romanzi » (romanzi psicologici, sociali, e simili), che appartengono sostanzialmente alla storia della prosa, cioè della riflessione e del pensiero, e come tali vanno giudicate, sebbene si adornino di pregi d'arte. Né è dato intendere tanta della cosiddetta « lirica » (per es., della classica lirica francese), che non è lirica, e anzi è quasi l'opposto della liricità, e appartiene alla storia dell'eloquenza, dove solamente può essere intesa, e stimata anche, nel suo carattere proprio e dentro i suoi limiti. Ma gioverebbe, a mio parere, approfondire meglio e particolareggiare il concetto dell'oratoria, che di solito va congiunto all'immagine del solenne scotimento e accendimento degli animi ad opere di alta politica e morale, ma che è in effetto assai piú largo di queste sue forme appariscenti e si estende a tutte quelle composizioni o piuttosto azioni che dispongono a certi stati d'animo di affezione o disaffezione, o di parziale affezione e parziale disaffezione, di pregio e di spregio.

---

[1] Si vedano *Conversazioni critiche*, I, 58-63.

Infatti, tutti coloro che hanno senso di poesia mal si rassegnano a chiamare « poesie » talune opere pur benissimo condotte e felici nell'effetto che vogliono conseguire; e le chiamano invece, per es., graziose, lepide, argute, canzonatorie, ironiche. Non desidererebbero di certo che non fossero al mondo o che non ne nascessero di simili; anzi, le bramano, le cercano e vi si compiacciono; ma, se le chiamassero poesie, se le udissero chiamare così, parrebbe loro di profanare o di udir profanare questo nome, che è riserbato a qualcosa di più intimo, di austero, di serio, di quasi religioso. L'innamorato non tollera che si scherzi sul suo amore, e la poesia è amore della vita nella contemplazione, amore gioioso e malinconico, sublime e triste, fidente e disperato, com'è sempre l'amore. Ora, quegli altri affetti, che non sono di amore per la vita, ma anzi di esclusione, di riduzione o svalutamento di una forma qualsia di vita a vantaggio di un'altra qualsia, recano chiara in sé stessi l'impronta del pratico agire, e dell'origine loro dall'oratoria, largamente intesa nel modo che si è definito.

Come ogni oratoria, essi suppongono qualcosa di più che non la semplice poesia; cioè, suppongono una critica o riflessione che si dica, e la conclusione di essa, che trapassa e si converte in un'azione sopra sé stessi o sopra altrui. Certo anche il poeta, in quanto è uomo intero, riflette, critica, satireggia, schernisce, ironizza, celia; ma, in quanto poeta, supera questi varî atteggiamenti, riunendoli con gli altri tutti e tutti fondendoli nella visione totale della realtà, che, in definitiva, è sempre seria, perché è la realtà, e non è svalutabile o ridicoleggiabile mai, perché non ha di fronte un'altra realtà, che le si possa contrapporre e sostituire. La poesia è onnilaterale di sua natura, laddove l'oratoria è, e dev'essere, unilaterale. E questa è tra le ragioni onde molti estetici del periodo romantico, volendo far largo nella poesia alle correnti pessimistiche allora assai poderose, e nel tempo stesso non distruggere la poeticità della poesia, furono condotti a escogitare una certa sublime « ironia » o un certo profondo « umorismo », che doveva essere cosa non oratoria, non esclusiva, non unilaterale, ma riso e pianto insieme, e, insomma, vita non pratica ma poetica.

Nel raccomandare l'elaborazione metodica e l'uso critico di questa fondamentale distinzione, mercé la quale si discerne e preserva, tra i diversi atteggiamenti spirituali, l'atteggiamento poetico genuino, sarebbe superfluo avvertire che oc-

corre guardarsi dal materializzarla, come un tempo si usava, identificandola con le altre di discorso ritmico e discorso metrico, di orazione soluta e orazione legata, di metri e strofe prosaici e metri e strofe poetici, o anche di commedia e tragedia, di satira e lirica, di romanzo e poema, e via discorrendo. Ciò varrebbe portare la distinzione dall'interno all'esterno, dove essa si smarrisce talvolta nel contrario, a segno da scambiare per poetico l'impoetico e per non poetico il poetico. La quale tendenza è piuttosto una pendenza al facile perché le distinzioni portate nell'esterno e a questo modo maneggiate, costano poca spesa di pensiero; laddove la critica ne richiede molta, e non può mai esimersi dalla necessità di penetrare nell'individualità dell'atto, dove soltanto le è concesso venire scernendo i diversi atteggiamenti spirituali, e la poesia dalla non poesia. Sotto le sembianze della prosa, della commedia, del romanzo può essere vera e commossa lirica; come sotto quelle del verso, della tragedia, del poema, nient'altro che riflessione ed oratoria.

Nei tempi che si dicono di decadenza estetica, abbondano le forme prosastiche ed oratorie, spacciate per poetiche, e fioriscono perciò anche le piú particolari forme dello scherzo, della bizzarria, della celia, della parodia, della caricatura, com'è attestato dal Seicento italiano, cosí ricco di poemi eroicomici e parodistici, di prose e versi burleschi, e in cui la stessa lirica d'amore si convertí in opera di arguzia e di gioco e di cantarellare giocoso, preparando l'Arcadia. E anche nella recentissima epoca letteraria, che non è, a dir vero, di forte senso poetico e di fine gusto estetico, c'è grande produzione di «arte ironica», che prende arie di profondità, e che, quando non ci si lasci ingannare da queste arie, si dimostra affatto vacua o, tutt'al piú, semplice gioco, e talora sforzato e frigido. Sicché il discernimento che si raccomanda, oltre che un universale valore critico, ne ha anche uno sincronico e attuale. Sotto molta letteratura odierna, che con l'andamento sbrigliato e capriccioso vorrebbe dar a credere di essere prodotta da un sentimento impetuoso e per il suo impeto e per la sua originalità quasi indomabile e perciò prorompente in inusati modi di espressione, si avverte il freddo del congegnato ed oratoriamente ironico; la *blague*, e al tempo stesso la malizia di chi, percependo o sospettando che la sua vanteria non sarà creduta, la volge a scherzo: cose con le quali è altrettanto impossibile comporre poesia, quanto col pepe e col sale comporre un dolce.

II

Intorno alla scala delle opere d'arte.

La sollecitudine di tener ben in alto l'idea di quel che sia propriamente poesia è il legittimo motivo che è dato ritrovare anche in fondo al problema assurdo, e pur di continuo riproposto, di una graduazione o scala delle opere d'arte.

Assurdo, perché è evidente che due opere d'arte o di poesia sono due mondi, ciascuno in sé compiuto, che non soffrono comparazione e misura: sono due qualità, che non si riesce per niun patto a quantificare. Si potrà chiamare, l'una, opera piccola, e l'altra, opera grande, guardando ai loro segni fisici e allo spazio o al tempo (reso spaziale), che ciascuna di esse occupa; come infatti si dice di un sonetto rispetto a una tragedia, di una miniatura rispetto a un affresco, di una mensola rispetto a un tempio. Ma, in questo caso, si lavora a uso della immaginazione e della ritentiva, e perciò sull'esterno o pratico, e, insomma, sul non piú poetico. Si potrà, in un altro senso, discernere opere meno complesse e opere piú complesse, secondo gli stadî di svolgimento spirituale cosí dell'umanità come dell'individuo; ma, in questo caso, si tratta di metafore quantitative per designare differenze qualitative, e di qualità non piú artistica, ma intellettuale e morale.

Perfino quando dell'arte si ha un concetto fallace, e, per esempio, la si confonde con la classificatoria e sistematica delle scienze naturali, come avvenne al Taine, riesce impossibile graduarne le opere, perché è affatto arbitrario asserire che quelle opere d'arte che ritrarrebbero il *genus homo* o il *genus vivens* siano superiori a quelle che ritrarrebbero l'*homo europaeus* o *anglicus* o *gallicus*. Il libretto del Taine *De l'idéal dans l'art* è ancora da leggere, quando si desideri toccare con mano tale arbitrio. Non si vede perché il *genus* dovrebbe avere maggior valore della *species*, e la *species* dell'*individuum omnimode determinatum*.

D'altra parte, la scala, la graduazione, la determinazione quantitativa non raggiunge il fine che si propone di distinguere i valori delle opere, e costituire ordini di dignità, perché, anche a restare in quella sorta di logica, la scala numerica

permette l'inserzione all'infinito di frazioni tra numero e numero intero; sicché, dove si credeva di differenziare e porre linee divisorie, si pone un continuo indifferenziabile.

Abbandonando il problema assurdo e tornando al motivo legittimo, questo riceve soddisfazione quando il problema si formola come quello di una distinzione, nelle opere che si chiamano di poesia, tra le opere di poesia vera e propria e le altre che ne prendono l'apparenza o il nome, ma tali non sono.

E che cosa sono invece? Sono, anzitutto, quelle opere che abbiamo riconosciute intrinsecamente prosastiche o didascaliche; sono quelle altre che abbiamo riconosciute oratorie o pratiche; sono ancora le opere cosiddette commoventi e emozionanti, che abbiamo riconosciute sfoghi e non espressioni pure; sono, infine, le opere che si chiamano d'imitazione, perché, nella poesia come nella filosofia, «quando i re costruiscono, i carrettieri han da fare», e come a ogni opera scientifica originale seguono espositori, divulgatori, compilatori, eclettici, così a ogni vera opera di poesia seguono letterati e artefici che le ripetono, le contaminano combinandole con altre, le variano superficialmente, e sembrano nuovi poeti e sono quelli che già c'erano, sminuiti, alterati e non sostituiti. Queste o altre classi di opere, simili a queste, sono quelle che si sente il bisogno di distinguere dalle prime, qualificandole opere di secondo e di terzo e di quarto ordine, e giudicandole a volta a volta interessanti, decorose, ben condotte, ma non geniali, non abbastanza ideali, non belle e serene, non vive e originali. Non si tratta, insomma, di diversità quantitativa, ma qualitativa: non di opere poetiche di grado minore, ma di opere di non-poesia.

Con l'attenersi fermamente a questo criterio, sarà appagato quel legittimo bisogno di chiarezza e distinzione, che non si appaga ma si svia nei tentativi di classificazione quantitativa dell'eterogeneo. E forse anche si darà qualche placamento a un altro non altrettanto legittimo sentimento, che è la paura di smarrirsi nell'innumerevole: paura fantastica, come tutte le paure, e alla quale, del resto, viene qui a mancare uno dei suoi fantastici sostegni, cioè che delle opere di poesia il numero sia sterminato. In verità, di opere di poesia pura, come delle opere di puro pensiero, la storia ne produce con grande rarità, a lunghi intervalli; e il coro sterminato, che le attornia, è composto o di voci d'altra natura o di echi più o meno fievoli e confusi.

III

Disciplina e spontaneità.

Un lamento, che è stato molte volte espresso e ritorna frequente, si fonda sul contrasto tra il senso squisito della forma, proprio degli scrittori dell'età che si chiuse in Italia con la Rinascenza e in Francia col secolo di Luigi decimoquarto, e il gusto alquanto grossolano e sommario di quelli appartenenti alle età posteriori, iniziatesi con la letteratura divulgativa, polemica e sentimentale del Settecento. Un consimile lamento si ripete guardando alla diligenza e alla solidità con cui erano lavorati gli oggetti dai vecchi artefici, e alla poca sostanza, dissimulata dal lustro dell'apparenza, che è nei prodotti dell'industria moderna.

Additerò, tra i primi luoghi che mi occorrono alla memoria, quel che dice il Sainte-Beuve nel saggio sul La Bruyère, e il Taine nel saggio sul Racine; il qual ultimo, notando le cure che adoperava il Racine prosatore, osserva: « Nous autres, aujourd'hui, barbares écrivains de la décadence, nous avons peine à comprendre ces scrupules ».

La diversa tendenza, messa a contrasto con la buona antica maniera, per quel tanto che risponde a storica verità si riporta quasi tutta al carattere di sopra studiato, che la letteratura moderna ha preso sovente, non di « espressione », ma di « effusione ». Nella commozione dell'affetto s'imbrocca talvolta la parola giusta, la parola unica, la sola *qui soit la bonne*, come chiedeva appunto il La Bruyère; ma piú spesso, per conseguire presto il fine dello sfogo, ci si appiglia a sinonimi, a parole piú o meno improprie, a giri di frase belli e fatti, e perfino alla piú vieta e scompigliata rettorica.

Per un'altra parte, è da riportare alla ripercussione di quella forma di oratoria scritta, che è il giornalismo. Ad esso sembra volgesse la mente il Sainte-Beuve: « Sous tant de formes gentilles, sémillantes ou solennelles, allez au fond: la nécessité de remplir des feuilles d'impressions, de pousser à la colonne ou au volume sans faire semblant, est là. Il s'ensuit un développement démesuré du détail qu'on saisit, qu'on brode, qu'on amplifie et qu'on effile au passage, ne sachant si pareille occasion se retrouvera. Je ne saurais dire com-

bien il en résulte, à mon sens, jusqu'au sein des plus grands talents, dans les plus beaux poèmes, dans les plus belles pages en prose — oh! beaucoup de savoir-faire, de facilité, de dextérité, de main-d'œuvre savante, si l'on veut, mais aussi je ne sais quoi que le commun des lecteurs ne distingue pas du reste, que l'homme de goût lui même peut laisser passer dans la quantité, s'il ne prend garde — le simulacre et le faux semblant de talent, ce qu'on appelle *chique* en peinture et qui est l'affaire d'une pouce encore habile même alors que l'esprit demeure absent».

Nondimeno, concesso ciò, bisogna star attenti al pregiudizio scolastico e a quel vezzo che già gli antichi definivano *laudatio temporis acti*, ossia non dimenticare che la lotta tra la parola propria e l'impropria, tra la passione e la ponderazione, tra la difficile ricerca della bellezza eterna e la umana fralezza che inclina al facile e di pronto conseguimento, tra il lavoro e la pigrizia, la tensione e la distensione, è di tutti i tempi, perché intrinseca all'animo umano, e perciò che i «classici» s'incontrano nei piú varî tempi, e che in tutti i classici c'è il non classico. Pietro Corneille domandava indúlgenza in una delle epistole dedicatorie premesse alle sue commedie: «Nous pardonnons beaucoup de choses aux anciens; nous admirons quelquefois dans leurs écrits ce que nous ne souffririons pas dans les nôtres: nous faisons des mystères de leurs imperfections, et couvrons leurs fautes du nom de licences poétiques. Le docte Scaliger a remarqué des taches dans tous les latins; et de moins savants que lui en remarqueraient bien dans les grecs, et dans son Virgile même à qui il dresse des autels sur le mépris des autres. Je vous laisse donc à penser si notre présomption ne serait pas ridicule, de prétendre qu'une exacte censure ne pût mordre sur nos ouvrages, puisque ceux de ces grands génies de l'antiquité ne se peuvent pas soutenir contre un rigoureux examen».

Ma anche un altro aspetto c'è nel contrasto che si suole lumeggiare; e per esso citerò le osservazioni del De Sanctis sulla marmorea prosa del Leopardi, che odora di lucerna. «Ci si sente il morto, non so che stancante, mal corrispondente all'impazienza del nostro spirito moderno, alla velocità della nostra apprensione. I nostri classici vogliono tutto dimostrare e tutto descrivere, onde viene la necessità del periodo, che è quel voler circondare una proposizione di tutte le sue circostanze accessorie . . . . La qual minuta esposi-

zione genera impazienza negli intelletti moderni, usi a veder chiaro e presto al solo apparire delle cose, massime a questi tempi del telegrafo e del vapore. A quel modo che i dialetti si mangiano le sillabe, e con ellissi, troncature e sottintesi riescono piú vivi e piú rapidi della lingua materna; oggi il medesimo lavoro si fa nelle lingue, e si cerca rapidità e brio, e si viene subito a conclusione, e si mangia le premesse. È un progresso nel pensiero, che richiede uguale progresso nell'espressione: e non vi è peggior cosa che trovar nella lingua processi e forme antiche, tenute inviolabili, che ci costringano e arrenino entro il pensiero. Oggi, grazie soprattutto alla libertà politica, nasce una prosa piú spigliata, di una elasticità conforme alle infinite pieghe di un pensiero piú sviluppato, e con la sua base nel vivo della lingua in uso . . . . ».

Il vero è, che l'arte della prosa, nata dall'arte della poesia, ha serbato a lungo l'impronta di tale sua origine, e perciò la tendenza a una sorta di trattazione piú propria del puro sentimento in quanto si fa espressione, che non del pensiero, che è critica. Onde i grandi pensatori, classici a lor modo, di rado o non mai sono stati noverati tra i classici « prosatori »: né Kant o Hegel in Germania, né Bruno o Vico in Italia, e neppure Aristotele nell'antichità, e, in certo senso, neppur Cartesio, del quale nelle storie della letteratura francese accade di leggere che il merito di scrittore « a peut-être été surfait », perché « il a une phrase longue, enchevêtrée d'incidentes et de subordonnées, alourdie de relatifs et de conjonctions, qui sent enfin le latin et le collège; il la manie avec insouciance, la laisse s'étaler sous le poids de la pensée, sans coquetterie mondaine et sans inquiétude artistique » (Lanson). Censure che possono aver qualche parte di ragione, ma che assai piú hanno dell'irragionevole e perfino dell'indiscreto, perché sarebbe pur da considerare che i filosofi debbono sapere, essi, come si scrive di filosofia, con quale animo, con quale *pathos*, con quali accenti e insistenze e ravvolgimenti e accorgimenti, e non si lasciano far la scuola in proposito dagli uomini di mondo, cioè da coloro che non vivono il loro dramma mentale. I quali, poeti ed artisti e stilisti, quando si mettono a far della prosa, facilmente peccano di bellurie, di vezzeggiamenti, di troppo rilievo e troppo colore nei particolari, e (com'ebbi a notare una volta del prosatore Tommaseo, che apertamente dichiarava di voler lavorare la prosa come poesia) lavorano non

dal centro, ma sulla periferia. In certo senso, i tempi moderni hanno veramente creato la prosa, la prosa prosastica e non la prosa poetica o rettorica.

Con ciò non si vuol affermare che la prosa (la quale ha sempre un lato poetico, di sentimento ed espressione lirica) non debba osservare il ritmo, prendere il calore e il colore della vita, e via dicendo; e neppure che non le occorra e giovi la disciplina, l'*ars rethorica*, il *cursus*, e tutti gli altri sproni e freni che ogni opera umana richiede. Questa effettiva conciliazione di opposti non è piú materia né di osservazione storica né di distinzione teorica, ma d'ingegno e di gusto. « Il y a dans l'art (diceva il La Bruyère, col quale ci piace concludere) un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature: celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime en deça ou au delà, a le goût défectueux ».

ST. ALBERT'S COLLEGE LIBRARY

INDICE

AVVERTENZA . . . . . p. 5
I. «Che cosa è l'arte?» . . . . . » 9
II. Pregiudizî intorno all'arte . . . . . » 40
III. Il posto dell'arte nello spirito e nella società umana . . . . . » 64
IV. La critica e la storia dell'arte . . . . » 84
INIZIO, PERIODI E CARATTERE DELLA STORIA DELLA ESTETICA . . . . . » 105
IL CARATTERE DI TOTALITÀ DELLA ESPRESSIONE ARTISTICA . . . . . » 133
APPENDICE:
I. Ironia, satira e poesia . . . . . » 153
II. Intorno alla scala delle opere d'arte . . » 157
III. Disciplina e spontaneità . . . . . » 159

10,997 195 C65

HIC LIBER RELATUS EST IN
INDICEM LIBRORUM PROHIBITORUM
PER DECRETUM
20 June 1934
UNDE LEGENDUS NON EST
NISI AB IIS QUI LICENTIA
A COMPETENTI AUCTORITATE
ECCLESIASTICA MUNITI SUNT

PICCOLA BIBLIOTECA FILOSOFICA

Volumi pubblicati:

ARISTOTELE - *Dell'anima*, passi scelti e comentati da V. FAZIO-ALLMAYER.

— *Il principio logico*. Estratti dalla Metafisica e dall'Organon, a cura di A. CARLINI.

— *L'Etica nicomachea*, a cura di A. CARLINI.

— I. *Introduzione alla filosofia*, (dalla Metafisica, libri I-IV; VI; IX, 10; XI, 1-8) a cura di A. CARLINI.

— II. *I principi primi*, (dalla Metafisica, libri VII-IX; XII), a cura di A. CARLINI.

— *Elenchi Sofistici*, a cura di E. NOBILE.

— *L'individuo e lo Stato*. (Estratto dalla Politica), a cura di V. COSTANZI.

— *Il principio del movimento*. (Libro VIII della Fisica), a cura di D. BACCINI.

— *Il problema religioso*. (Libro XII della Metafisica e Frammenti), a cura di A. CARLINI.

— *Il problema estetico*, (dalla Poetica). Traduzione, introduzione e note di M. VALGIMIGLI.

BACONE - *Novum Organum*. Estratti a cura di V. FAZIO-ALLMAYER.

CARTESIO - *Discorso sul metodo*, tradotto e comentato da G. SAITTA.

— *I Principii della Filosofia*, a cura di C. DENTICE DI ACCADIA.

CONDILLAC - *Trattato delle Sensazioni*, a cura di A. CARLINI.

CROCE - *Breviario di estetica*, quattro lezioni.

— *Elementi di politica*.

DE RUGGIERO - *Sommario di storia della filosofia (antica, medievale, moderna)*.

EVANGELIO (*Esperienza etica dell'*) a cura di A. OMODEO.

HEGEL G. G. F. - *Introduzione alla storia della filosofia*, a cura di F. MOMIGLIANO.

HUME - *Trattato su l'intelligenza umana*. Traduzione, note e commento critico di A. CARLINI.

KANT - *Pensiero ed esperienza*, a cura di G. DE RUGGIERO.

— *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, a cura di P. CARABELLESE.

PLATONE - *Eutifrone*, a cura di M. VALGIMIGLI.

— *Teeteto*, a cura di M. VALGIMIGLI.

— *Critone*, a cura di M. VALGIMIGLI.

— *Fedone*, a cura di M. VALGIMIGLI.

ROSMINI - *Il principio della morale*, a cura di G. GENTILE.

— *Introduzione alla filosofia*, a cura di G. GENTILE.

— *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, a cura di U. SPIRITO.

ROYCE - *Estratti da la filosofia della fedeltà*, con introduzione e note, a cura di G. MODUGNO.

SCHELLING F. G. G. — *Esposizione del mio sistema filosofico*, a cura di E. DE FERRI.

SENECA - *La dottrina morale*, a cura di C. MARCHESI.